Алексей Бородин

На берегах утопий

Разговоры о театре

CoRpus

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Театральный путь Алексея Владимировича Бородина начинался с роли Ивана-царевича в школьном спектакле в Шанхае. И куда только не заносила его Мельпомена: от Кирова до Рейкьявика! Но главное – РАМТ. Бородин руководит им тридцать семь лет. За это время поменялись общественный строй, герб, флаг, название страны, площади и самого театра. А Российский академический молодежный остается собой, неизменна любовь к нему зрителей всех возрастов, и это личная заслуга автора книги. Жанры под ее обложкой сосуществуют свободно – как под крышей РАМТа. Воспоминания, запечатлевшие страну от Сталина до Путина, и в то же время – школа театрального искусства. Один из лучших современных режиссеров и педагогов рассказывает, как перевести на язык сцены самые разные материи – от философских парадоксов до повседневного быта. В общем, всю нашу жизнь.

- Алексей Бородин
  -
  - Каждый раз жить заново
  - Шанхай
  - Только с книгой вы свободны
  - Репатриация
  - Дышу только в пространстве
  - ГИТИС. Театроведческий
  - Школа – надежная защита
  - ГИТИС. Режиссерский
  - Игра с большой буквы
  - ГИТИС. Наставники
  - Мир в пространстве
  - Школа Завадского
  - Вы не понимаете, чем обладаете
  - Москва – Смоленск
  - Профессия патологическая
  - Смоленск – Москва
  - Виновных нет, поверь, виновных нет
  - Москва – Киров
  - Ни под кого не подлаживаться
  - Киров. Команда
  - Сделайте над собою усилие!
  - Киров. Репертуар
  - Особенные миры
  - “Ревизор”

- Главное мое призвание – родитель
- Киров. Лаборатория
- “Театр, расширенный в сторону детства”
- Киров – Москва
- Плыву, потому что боюсь утонуть
- Центральный детский
- Не люблю читать пьесы
- “Отверженные”. “Ловушка”
- Театр – длящееся на глазах время
- “Баня”
- Понял, что рискую, только после премьеры
- ЦДТ за границей
- Я ради театра на все готов
- Академический молодежный
- Платить будут за то, что вы разговариваете
- “Отелло”. “Береника”
- Постараться помочь
- Москва – Исландия
- Взлетная полоса Станиславского
- Исландия – Москва
- Главный интерес
- “Анна Франк”
- Уметь сколотить стол
- РАМТ. Обновление
- Стряхивать обывательское “я”
- “Лоренцаччо”
- Высшее искусство – музыка
- “Вишневый сад”
- Бег на длинную дистанцию
- РАМТ. Акунин
- Творческая фабрика
- РАМТ. Стоппард
- Ассоль должна ждать алые паруса
- “Берег утопии”
- Город мастеров
- РАМТ. Режиссеры
- Я – хозяин своего внимания
- “Портрет”. “Алые паруса”. “Кармен”
- Художественность есть правда
- Молодые режиссеры. “Чехов-гала”
- Раскрытие внутренней природы
- “Участь Электры”
- Думайте о студентах больше, чем о себе
- “Нюрнберг”

- Между порталом и занавесом
- “Демократия”
-

Алексей Бородин
На берегах утопий. Разговоры о театре

Сколько себя помню, всегда знал, что должен быть артистом. Даже не стать, а именно быть. Непонятно. Сказали бы, что всю жизнь придется в массовке держать алебарду, я и на это согласился бы.

© А. Бородин, 2017
© А. Бондаренко, художественное оформление, макет, 2017
© ООО “Издательство Аст”, 2017
Издательство CORPUS ®

* * *

Каждый раз жить заново

Пусть театр будет натуралистический, классический, визионерский, авангардный – главное, чтобы живой, чтобы в нем был воздух.

Зачем ходить в концертный зал, если можно дома запись послушать? Зачем живой оркестр, пианист, скрипач?

Мы – профессионалы, мы приводим к результату, но каждый раз все должно происходить в данное время. Спектакль – зрелище выверенное, однако не затверженное, а рождающееся на глазах. Только этим отличается театр – чем еще? Кино можно снять, картину написать, музыку – уж на что загадочный вид творчества – сочинить и зафиксировать на нотной бумаге. Но стоит сесть к инструменту Рихтеру… Недавно показали фильм о нем, который сделали французы, и там его последняя фраза: "Я себе не нравлюсь".

Когда я жил в Смоленске, приехал Леонид Коган – великий скрипач, играл технически безупречно, но включался не дальше пуговицы. Обычно он играл предельно эмоционально, а тут просто отрабатывал. Разница между выполненным и живым – колоссальная.

Вот клоуны. Условное искусство? Но у Леонида Енгибарова все было наполнено его личностью плюс к созданному характеру персонажа. Та же история – с Карандашом, которого я видел в детстве. Казалось бы, что тут необыкновенного: маленький человечек бегал по арене с собакой и делал глупости…

Классический балет, строго говоря, – калька: все исполнители партии повторяют одни и те же движения под одну и ту же музыку. Но отчего тогда перед глазами стоит именно Уланова?

Обозначения, знаки противостоят живому. Настоящий артист, даже если участвует в "знаковой" режиссуре, может внести в нее жизнь, и тогда не придерешься даже к надуманному спектаклю. Чулпан Хаматова иногда просит: "Вы пока на этот спектакль не приходите, в нем еще не все – живое".

Оперных артистов, с которыми я репетировал "Кармен", просил: "Давайте получать энергию друг от друга". Дуэт, трио,

ансамбль… “Контакт” – главное слово в театре. Когда устанавливается контакт, возникает то, что помогает музыке звучать. Ноты певец и так споет, их композитор уже написал.

В драматическом театре – та же история. Стоппард на репетиции про кого-то из актеров сказал: “Почему он текст произносит, будто у него ничего другого нет? Текст я уже написал. Я свою работу сделал. Пусть он теперь делает свою”.

Искусство наше, театр – кафедра, второй университет.

А еще это энергия, обмен энергиями. Место непосредственного контакта людей, которые понимают, что находятся в равноправных, партнерских отношениях. У нас на спектакле “Отверженные”, который шел в два вечера, зрители на второй вечер здоровались с теми, с кем сидели накануне рядом. Но сперва должен возникнуть контакт у актеров на сцене, затем контакт сцены и зала, и наконец, когда эти энергетические поля (сцена – зал) начинают взаимодействовать, образуется новая зрительская общность. Ради этого и существует театр. Внимание актера не должно рассеиваться, но свободное творчество начинается, когда актеры чувствуют, что зал их подхватывает.

Здесь главная составляющая – игра, которая объединяет не на бытовом уровне, а в иной реальности. Театр в высоком смысле слова отрицает статику.

Надо жить заново. Каждый сезон начинать как первый – не тащиться в едином потоке, а обновляться. Я собой постоянно недоволен, особенно если что-то тащу за собой из прошлого. Движение “из вчера в завтра” (как повторял Завадский за Вахтанговым) – состояние, противоположное застою. Стоит себе сказать, что у тебя все нормально и ты многого достиг, как летишь вниз, и снова приходится карабкаться в гору. Каждый день рождения – ты снова родился. Засыпаешь – умираешь, просыпаешься – оживаешь. Это необходимо каждому человеку. Наверное, такая философия похожа на буддизм, но я ее вывел из жизненных наблюдений.

Шанхай

В детстве, еще в Шанхае, я вырезáл фотографии актеров, наклеивал их, собирал программки. Откуда это взялось – не знаю. Своего рода патология. Мой дед Яков Владимирович Бланкман (он умер до моего рождения) был провизором, участвовал в любительских спектаклях. Бабушка рассказывала, как он тащил вещи из дома в театральный кружок.

Я бесконечно показывал дома кукольные спектакли. Ширмы не предполагалось. Я просто садился перед шкафом, водил по нему кукол, то есть обычные игрушки – зайцев и медвежат плюшевых, и не своим голосом вещал то за волка, то за зайца. Текст импровизировал по ходу представления. Родители послушно терпели этот бред минут двадцать. Позже, когда наша семья переехала в Россию, мы устраивали концерты и ставили спектакли. Тут уже я мучил сестер репетициями, ругал их и сам на них обижался.

В школе тоже был самодеятельный театр, я играл Ивана-царевича. На вопрос, хорошо ли у меня получается, кто-то из зрителей выдал честную рецензию: “Ты был деревянным”. Для спектаклей сами шили костюмы. Мамина сестра, тетя моя любимая, с которой мы всегда жили вместе, вышла замуж за шотландца, уезжала из Китая, и, когда мы их проводили, дома бабушка расшивала серебряными длинными бисеринками китель Кая для сцены царства Снежной королевы.

Бабушка Наталья Николаевна Бланкман (Гурбатова) – мамина мама – жила с нами и сильно меня любила. Родом была из забайкальских казаков, которые приехали в Маньчжурию строить КВЖД, поселились там и остались. У нее было девять братьев. Окончила бабушка всего четыре класса, потому что бедность была такая, что буквально не в чем ей было ходить в школу. Но читать она любила. Помню, бабушка брала полное собрание сочинений Островского или Гончарова и читала все тома подряд.

Как-то учитель музыки назначил большое показательное выступление детей для родителей. А я, как на грех, заболел, пропустил занятия и оказался совершенно не готов, то есть не мог участвовать в концерте. По логике бабушки этого никак нельзя было допустить. Она посадила меня к инструменту и велела: “Десять раз сыграешь по нотам, а десять раз без нот”. Сама внимательно слушала (хотя к музыке касательства не имела), как я играл, заливаясь горючими слезами. Зато мучение принесло результат: в концерте я выступил. Заодно получил от бабушки жизненный урок, с тех пор у меня поговорка – десять раз

по нотам и десять раз без нот.

Игровое начало идет от детства. Для этого возраста оно органично, ведь не может быть детского праздника без игры. Еще по Шанхаю помню родителей в карнавальных колпаках и шарады, в которые играли и взрослые. Такова была органика жизни. И мы эту традицию в семье до сих пор продолжаем.

В пять лет меня отдали в светский французский колледж, а через год перевели в католическую школу Святой Жанны, в это же время моя будущая жена Лёля ходила к монашкам в Школу Святого Сердца. Обучение там велось на английском языке.

Помню, как монахи, подоткнув рясы, играли с нами в футбол. И нравоучительную историю, которую учитель рассказал, про мальчика, попавшего в ад: он однажды солгал, и теперь его за это поджаривают на огне. Дома я этот сюжет пересказал. А папа сказал: “Все. Хватит” – и меня перевели в советскую школу (ее организовали в Шанхае по окончании Второй мировой войны), где возникли другие проблемы – с чистописанием, я до сих пор пишу детским почерком. Мы вместе с Лёлей учились с четвертого по шестой класс, а наши мамы состояли в родительском комитете.

Когда мы жили в Шанхае, в тамошней русской общине (она называлась Общество граждан СССР) культивировались родной язык и литература. Лёлины родители – Митаревские – на общественных началах ведали книжным киоском. При въезде в Советский клуб возле ворот был небольшой особнячок, и там на стеллажах стояли книги и пластинки. А за особнячком находились ресторан, спортивное поле и кинотеатр, в котором мы смотрели “Падение Берлина” и “Кубанских казаков”. Выходили из зала, а вокруг – Китай, и все это совершенно органично сосуществовало.

В моей комнате (в шанхайском буржуазном особняке с семью слугами) на стене висели два плаката. На одном – “Утро нашей Родины” – изображен Сталин на фоне окружающей красоты, а на другом – мальчик в пионерском галстуке останавливает поезд, перед которым враги-диверсанты разобрали рельсы. Смешно, да?

В 49-м году в Китае происходит революция. Вдруг оказалось, что Китай страшно дружит с Советским Союзом, который где-то далеко, а мы, русские, – здесь, близко. Мне и моим товарищам было тогда по десять – двенадцать лет, но нас буквально разрывали на части. Мы, например, принимали парады! Едем на какую-то фабрику, на огромном пространстве выстраиваются две колонны китайцев, машут нам приветственно руками, а мы – им в ответ.

Конечно, и это очень важно для творчества, у нас была мечта

– Родина. Само собой разумелось, что мы обязательно там окажемся.

В Советском спортивном клубе (ССК) происходили серьезные взрослые концерты: прекрасно пел друг семьи дядя Коля, а одна дама, как сейчас помню – вся в черном, читала стихи и потом падала за кулисами в обморок.

Когда мне было года четыре, мама взяла меня на “Лебединое озеро”. После спектакля повела за кулисы, к знакомой, которая танцевала в этот вечер. И вот мы идем, а балерины ахают: “Ой! Мальчик, сюда нельзя, мы здесь переодеваемся”. До сих пор эта сцена в памяти.

По улицам каждый день – от дома до школы и обратно – нас возили на рикшах, правда, с велосипедами.

В нашем кинозале показали фильм “Суворовцы”. Он произвел на меня неизгладимое впечатление, такое, что я отказался ехать на рикше и пошел домой пешком (минут двадцать добирался). Поступок! Признаюсь – моей решительности хватило только на один раз.

Когда мне было лет девять, мы играли в шарады: нужно было сперва показать сценку на слово “град”, затем – “ус”, затем – “Ник” (как имя) и, наконец, слово целиком – градусник. Когда моя группа дошла до отчаяния, потому что никто не мог угадать, вышел вперед я, самый маленький, и произнес заветное слово. На самом деле я случайно подслушал, как наши противники его обсуждали. Вот она – театральная ситуация: на меня смотрят с восторгом, меня превозносят. Вроде я должен радоваться, но, с другой стороны, знаю, что обманул. И сам себя уговариваю, что ничего и не подслушал, а как-то сам догадался.

Лёлин папа привозил со склада новые книги, которыми торговали в киоске в Советском клубе. Родители дежурили там вечерами в порядке общественной работы, а мы – пока взрослые разговаривали – рылись в книгах. Родители в наше чтение не вмешивались, все строилось на доверии. В том же книжном киоске продавали пластинки, и я слушал записи опер по сто тысяч раз.

Меня лет в семь-восемь спрашивали: “Кем ты будешь?” Я отвечал твердо: “Читателем”. Первое, что я сумел прочитать в пять лет: заглавие к сообщению в газете, что на экраны вышел фильм “Каменный цветок”. Мама с бабушкой вздохнули: “Ну вот, выучился”.

Хорошо помню, какое впечатление произвели “Большие надежды” Диккенса: мне уже девять или десять, читаю почему-то по ночам, становится очень страшно, когда мальчик на кладбище встречает каторжника.

Над тремя книгами я плакал: в восемь лет у мамы на коленях над книгой “Рядовой Александр Матросов”, потом лет в тринадцать – над “Оводом”, а лет в тридцать с лишним в самиздате прочел “Доктора Живаго”. Еще дважды у меня было буквально ощущение, что я подлетел под потолок (иначе не скажешь): первый раз, когда я в самолете на пути в Японию прочитал “Ночевала тучка золотая” Анатолия Приставкина, а второй – когда читал роман Якоба Вассермана “Каспар Хаузер, или Леность сердца”. Там бургомистр говорит: “Я ничего не боюсь, потому что ни на что не надеюсь”. Тут, конечно, нужно знать характер и финал: когда бургомистр умер, лицо его было искажено ужасом. Меня это тогда поразило.

Лет в одиннадцать-двенадцать – был такой момент в жизни – я вдруг перестал читать, и бабушка очень переживала. А потом опять вернулся к книгам. Так с детьми бывает.

Только с книгой вы свободны

В восьмом классе мы изучали “Онегина”, а в десятом – советскую литературу, которая гораздо проще. Это глупо, неправильно. Главные, великие книги для меня – “Братья Карамазовы”, “Дэвид Копперфильд”, “Сто лет одиночества”. Три страницы описания бури у Диккенса в “Дэвиде Копперфильде” – шекспировский темперамент! А как характеры создает, с какой точностью! Когда вышел роман Фолкнера “Шум и ярость”, я нырнул в эту книгу как в океан – там очень мощное действенное поле и уникальное многоголосие.

Прозу я читаю обычно не для того, чтобы ее ставить, а просто для того, чтобы читать.

Очень увлекался Брэдбери, Азимовым, Стругацкими (сейчас отчего-то меньше), поставил “Малыша” и “Марсианские хроники”. Когда мы в РАМТе репетировали “Берег утопии”, театральная столовая напоминала студенческую – актеры друг другу передавали книги: кто Герцена, кто Анненкова… Ставишь “Берег утопии” – обязательно будешь читать то, что с этим связано: “Былое и думы”, “Письма из Флоренции”, статьи Белинского. В театре нашем много артистов, читающих с утра до ночи. Редько, Исаев, Блохин, Керин – сами читают и мне приносят.

Интереснее работать с людьми, которые что-то знают, с которыми есть о чем поговорить. Все время убеждаю студентов: читайте, смотрите хорошее кино, ходите в театры, в консерваторию – она же рядом. Буквально заставляю пойти в Музей-квартиру Станиславского. Как там хранители радуются студентам! А я их после летних каникул обязательно спрашиваю, что читали, и каждый рассказывает. Кажется, не обманывают, я проверяю – задаю уточняющие вопросы. С одним курсом мы классическую музыку слушали: приносили в аудиторию проигрыватель, свечи зажигали, потом обсуждали.

Сейчас, к сожалению, я меньше стал читать, в основном – то, что нужно для работы. Но стараюсь брать на себя повышенные обязательства: прочитать за лето толстый роман.

Со своими детьми действовал так – брал книгу, которую хотел бы видеть ими прочитанной, и оставлял закладку: прочесть до такой-то страницы. Мне казалось важным, чтобы чтение вошло в привычку. Каждый день они мне отчитывались: “Не дочитал пять страниц” или “Прочел больше”. Получалась такая игра.

Летом я им вслух читал, когда отдыхали в Рузе, Плесе или в Мисхоре. С выражением читал, с интонациями, то за волка, то за

лису. А пятилетняя дочь Наташа заявляет: “Папа, читай проще”. В те же пять лет она просто закатывалась от смеха, когда я читал ей кэрролловскую “Алису” – необыкновенное в этой книге попадание в ребенка, взрослым она не так понятна.

Внук Никита в пятом классе несколько дней читал одну страницу гоголевского “Портрета”, полагавшегося по школьной программе. Я предложил: “Давай так: ты мне две страницы вслух читаешь, а две я – тебе”. Страшно эту книгу читать, но ведь когда страшно – интересно.

“Короля Матиуша” Януша Корчака уже с помощью электронной книги мы осваивали с моими внуками, сыновьями Володи – Сашей и Мишей, когда отдыхали в Италии. И я заново оценил, что Корчак написал замечательную детскую политологию. А взрослому своему знакомому недавно подарил книгу, причем искал такую, которая была бы ему интересна. Он изумился: “Зачем книги, когда есть Интернет?” Раньше я с собой чемодан книг в отпуск возил, а теперь можно взять электронную книжечку. Удобно. Я ею пользовался, но потом вернулся к обычным – бумажным.

Хорошо, когда есть контакт между опытным и начинающим читателем. Навязывать детям не нужно, нужно вырабатывать интерес. Сначала интерес к чтению – в первую очередь интерес к сюжету. Неповторимость писателя начинаешь ценить потом.

Во время чтения работает воображение, оно тренирует фантазию. В кино, в театре что-то навязывается, и только с книгой вы свободны.

Репатриация

После китайской революции большой папин лакокрасочный завод, который он основал, который долгие годы поднимал из маленькой мастерской, развивать стало невозможно. Родители окончательно решили перебираться на Родину. В годы войны в патриотическом порыве многие приняли советское гражданство.

Почему мои родители решили после войны возвращаться в Россию? Папа, думаю, поехал бы все-таки в другом направлении – в Европу, Австралию, Канаду. Но мама решила, что дети должны жить на Родине, хотя сама там никогда не была. В доме царил культ всего русского: русские книги, русская музыка… Наша мама сказала: “Дети должны говорить на своем языке”. Она хотела, чтобы дети, то есть мы, думали по-русски. Вот и все. Никаких громких патетических фраз и заявлений о мировой политической ситуации.

Помню, какой был праздник, когда мы получили визу! 1954 год, мама в красном платье, слезы счастья, прием у нас дома по этому случаю.

В 1949 году была большая репатриация в СССР. Острейшее впечатление детства – мы провожаем белый пароход, уходящий в Советский Союз. Многие с радостью туда мчались. Но были и дальновидные люди – они предпочли США, Канаду или Австралию. Нам в консульстве отсоветовали тогда уезжать: “Куда вы поедете? Пусть дети подрастут”. Какое счастье, что родители тогда их послушали! Всех пассажиров того парохода отправили прямиком в лагеря, многие сгинули навсегда. Мы, слава тебе Господи, уехали в 1954-м.

Последней станцией перед границей по пути на Родину была Маньчжурия, а первой советской – станция с говорящим названием “Отпор”. Она сразу дала полный отпор многим ожиданиям родителей, и мама с папой о чем-то чуть возбужденно разговаривали. Но я никогда не слышал от них, чтобы они о переезде жалели. В этом была сильнейшая стойкость – все принимать как есть. Мы с сестрами, кажется, переняли это качество у родителей.

В ожидании следующего поезда мы – мама, папа, бабушка Наталья Николаевна и четверо детей – проводили время вокруг станции, на перроне и в огромной привокзальной комнате матери и ребенка. “Мама, мама, смотри! Больной дядя лежит, надо ему помочь!” – зовут мои сестры, впервые увидев лежащего на земле пьяного. В магазине – ничего для нас и родителей и широкий ассортимент товаров для дяди с перрона. Еще одно открытие –

табличка, сообщающая о наличии в человеческом сознании понятия “банный день” – мужской и женский.

Первое, что я спросил на станции: “Можно ли купить “Пионерскую правду”?”

Семья Лёли тоже уехала, но по линии освоения целинных земель, и оказалась в совхозе “Бурлык” в Оренбургской области (потом они переехали в Оренбург). А мы обосновались сначала в Чимкенте, потому что для въезда в СССР нужно было приглашение, и нас “выписала” знакомая, которая раньше перебралась туда из Шанхая к дочери.

Каким я запомнил Чимкент: пыль по колено летом и грязь по колено зимой. Бабушка вечно мыла наши галоши. Зато летом на улице продавали газированную воду, восемь сиропов в стеклянных конусах – счастье неописуемое! Дочь пригласившей нас женщины, Надежда Евдошенко, оказалась примадонной местной оперетты, а муж ее – Марк Израилевич Маркбен – был там главным режиссером.

В одном здании размещались две труппы: оперетта и казахский театр. Мы жили во дворе театра. Когда мы приехали, опереттой “Морской узел” как раз открывался сезон. Помню этот спектакль, будто вчера смотрел, и до сих пор помню слова:

> В парке старинном деревья шумят листвой.
> Белое платье мелькнуло во тьме ночной.

В Шанхае-то театра настоящего не было, только самодеятельность и концерты в Советском клубе, а тут – настоящий театр! И пусть небольшой, но оркестр. Главным дирижером в Чимкентской оперетте была замечательная женщина. Не помню, увы, как ее звали, – такая маленькая, пухленькая. Давали “Трембиту” – про жизнь гуцульского села при советской власти. Там должна скрипка солировать, а скрипач пьян. Она вырвала у него из рук скрипку и треснула горе-музыканта ею по голове прямо во время спектакля.

Зал переполнен, а для детей вынесли красивые кресла из кабинета директора и поставили перед первым рядом партера, так что все зрители интересовались, ради каких таких дорогих гостей организован почетный ряд. А мы с сестрами смотрели на сцену, которую никто нам не загораживал.

Я не увлекся бы так театром, если бы они были плохи, те спектакли. Мама считала, что мне рано на них ходить, но я все равно смотрел. Маркбен, когда я в седьмом классе учился, удивлялся, что я в таком возрасте высидел всю репетицию оперетты Соловьева-Седого “Самое заветное”.

По много раз я смотрел “Марицу”, “Трембиту”, “Сильву”, “Свадьбу в Малиновке”. Это же дивный жанр, праздничный! Относительно недавно зашел в Московский театр оперетты, а там все в микрофоны поют. И еще переложили “Веселую вдову” на джазовую музыку. Я удивился, обиделся даже. Пусть делают что хотят и как хотят… Но прежде было лучше – проще и бесхитростнее.

Мама и папа часто уезжали, выбирали, где будем жить (то ли в Одессе, то ли в Москве, то ли под Москвой), а мы оставались дома с бабушкой и слушали по радио вечерами все спектакли подряд (это важно – что и мне, и бабушке было интересно). Как сейчас помню запись “Перед заходом солнца” вахтанговского театра с Астанговым в главной роли.

В Китае отец был владельцем завода. В России работал на заводе инженером. Мама, которая в Шанхае не работала, здесь занялась техническими переводами.

Родители купили половину дома в Пушкине с отдельным входом и садом и старались организовать жизнь так, как в Шанхае. Там был абсолютный достаток – три автомобиля, особняк и слуги, а здесь мама с бабушкой все делали своими руками. Каждую неделю устраивали генеральную уборку с обязательным натиранием полов мастикой. И сад возделывали сами. Папа очень хорошо разбирался во всякой технике.

И получился у нас потрясающий дом. Жизнь с елками, детскими праздниками и обязательной Пасхой. Из Шанхая мы привезли формы для куличей и пасхи с надписью “ХВ” с обеих сторон. В четверг красили яйца луковой шелухой, потом бабушка ставила тесто на куличи. Готовили сырную, вареную и шоколадную пасхи (до сих пор делаем все, кроме шоколадной, мы не выучились вовремя у мамы с бабушкой, а рецепта нет).

Стали к нам в гости приходить ребята-одноклассники. Вечно собирались огромные застолья, по вечерам – концерты, спектакли. Повторю, что родители никогда ни на что не жаловались: ну, трудности и трудности. Ни разу ни одного стенания. А ведь условия изменились резко. Приходилось продавать вещи из тех, что с собой привезли. Но они жизнь принимали такой, как есть. С нами, детьми своими, переживаниями не делились.

Школьная учительница английского языка Алла Сергеевна Видусова любила нас с Вовкой Сидельниковым (он потом окончил хоровое отделение консерватории и факультет музыкальной режиссуры ГИТИСа, мастерскую Бориса Александровича Покровского). Покупала нам абонементы в консерваторию и сама возила из Пушкина слушать потрясающего

ленинградского пианиста Серебрякова или оркестр Мравинского.

В восьмом классе, в первый же раз, когда сам отправился в Москву, я бродил по городу, попал в Собиновский переулок и, вернувшись домой, заявил родителям, что “нашел свой институт”. Это был ГИТИС. Родители не возражали.

Если я задерживался в Москве, шел на Центральный телеграф, заказывал разговор с мамой по телефону и объяснял, почему вернусь поздно.

В том же восьмом классе мне сильно повезло: я увидел Уланову – Жизель. А в фойе перед спектаклем – Завадского. Когда я потом ставил в Кирове “Ревизора”, то думал, что Хлестаков не соврал – он тоже мог рассматривать Пушкина, спрятавшись за колонной Мариинского театра, как я рассматривал Завадского.

Во МХАТе я видел “Марию Стюарт”, в которой Ангелина Степанова играла Елизавету, и “Плоды просвещения” Кедрова. В них были заняты Фаина Шевченко, Василий Топорков, Владимир Готовцев играл лакея. Помню, как в пятом акте шел по огромной лестнице сверху вниз Анатолий Кторов.

Еще очень нравился Театр имени Маяковского, Я все там смотрел у Николая Охлопкова: и “Аристократов”, и “Гостиницу “Астория”… Прекрасная была “Иркутская история”. В Театре имени Вахтангова – “Живой труп” Рубена Николаевича Симонова, в котором Машу играла студентка третьего курса Людмила Максакова, а Протасова – Николай Гриценко, произвел большое впечатление.

В десятом классе мы с мамой пошли в Малый театр на спектакль Бориса Равенских “Власть тьмы” с Игорем Ильинским. Оказалось, что между Ильинским-клоуном и Ильинским-Акимом нет зазора.

В “Сильве” Театра оперетты (он располагался там, где теперь Сатира) играла Мирдза Озолиня. Она говорила с акцентом, а во втором акте необыкновенно эффектно сбрасывала манто на пол. Просто вышла, сбросила манто и – гром аплодисментов.

Потом, когда я уже оканчивал школу, в Москву на гастроли впервые приехала труппа Стреллера, и Марчелло Моретти играл Арлекина в “Слуге двух господ” на сцене Малого театра. Какие акробатические чудеса он творил с пудингом на подносе! Какая летящая пластика! Как снимал маску на поклонах: какое умное, обаятельное лицо было под ней. Он рано умер, потом другой актер (Феруччо Солери) играл Арлекина, тоже прекрасно, но Моретти стоит перед глазами.

Однажды поехали мы с двумя приятелями в Одессу отдыхать. А там – гастроли Аркадия Райкина. Мы явились в филармонию за билетами задолго до начала продаж, но там уже шла запись в

огромную очередь. Мы решили присоединиться к тем, кто вел запись. В итоге я – скромный интеллигентный мальчик – оказался главой очереди, то есть стоял на приступочке и производил перекличку по списку. Я не жульничал, но стал важной персоной, у которой люди отпрашивались на день, если не могли прийти.

Стоя сверху, я призывал толпу: “Товарищи, нас слишком много, давайте разделимся на сотни и найдем десять честных людей…” Хохот стоял по всей Одессе – сомневался народ, найдется ли десять честных. Но меня в первый день продажи честно пропустили вперед, чтобы я купил себе билеты.

Школу я как-то окончил, хотя в восьмом классе много болел (наверное, из-за того, что климат в России другой) и пропускал занятия. Физика – совсем никуда. На экзамене написал на доске решение задачи, а молодая учительница, которая заменяла нашу Эсфирь Моисеевну, подошла и тихо посоветовала: “Немедленно сотрите”. Зато по математике занимался дополнительно с потрясающей учительницей, благодаря которой полюбил алгебру, хотя для режиссера, наверное, полезнее разбираться в геометрии.

Дышу только в пространстве

В конце концов наша профессия – человек в пространстве, то есть я – в пространстве. Другой человек в пространстве – то же самое, что я. У меня спектакль получается тогда, когда я способен, глядя со стороны, оказаться внутри. В жизни такое почти невозможно. А в театре достижимо: одновременно я нахожусь там, внутри, и вне, со стороны.

Как режиссер, я начинаю дышать только в пространстве, именно там чувствую свободу. После разбора мне нужна сцена, пусть маленькая, как в ГИТИСе или в Учебном театре, хотя лучше большая. Идеальный зрительный зал – семьсот мест, как у нас, в РАМТе. Кстати, сцена Большого театра показалась не намного больше нашей, мне даже тесновато было, и там тоже идеальные пропорции.

В Италии в классическом театре выстроена декорация старинного спектакля – площадь. Стою в центре зала и вижу уходящую вдаль широкую улицу. Захожу слева, потом справа: с обеих точек открывается такая же перспектива. Три улицы, и каждую видишь с какой-то одной стороны.

Мне нравится, когда пространство начинает жить; видение спектакля, его предчувствие, нечто формообразующее часто возникает еще до сформулированного смысла. Когда приходят видения, надо послушно следовать за ними.

Пьеса должна возникнуть в пустом пространстве классической сцены. Я ее больше всего люблю, хотя ставил спектакли и под сценой, и на лестнице, и в зрительном зале… Но магию прямоугольника сцены, ее глубины, того, как она начинает заполняться персонажами, ни с чем не сравнить.

В "Береге утопии" – шикарное пространство, в котором можно строить хоть шесть планов: что-то одно происходит, но в тот же момент уже идет другое, противоположное. Как только мне пришла в голову мысль ставить "Нюрнберг", тут же увидел ресторан, где судья пытается вести расследование.

Несколько раз забывал найденное для спектакля решение. "Жизнь Галилея" в Кирове: представил себе небольшой амфитеатр. На ступенях сидят Галилей с учениками в относительно современной одежде. А папская сторона появляется в центре, и все одеты в исторические костюмы. Это было острое, конфликтное решение. Но я его забыл. Просто не записал, когда оно мелькнуло, а вспомнил, когда было уже поздно.

Надо записывать и ночью: если приснится, сразу встать и зафиксировать. Если что-то начинает мерещиться по ночам –

значит, все правильно, интуиция работает.

Кино показывает нам, как пользоваться разными планами (общим, средним, крупным). Тут ветка торчит, за ней ворона сидит, а вот потом человек идет… Современный театр должен этому научиться, для него недостаточно просто посадить двух человек на стулья, хотя и это может быть хорошо, но в драматургию вошел монтаж, а в классических текстах он совершенен, от него просто голова кружится.

Есть еще планы, которые связаны с человеческим поведением. Например, я должен думать и говорить о чем-то серьезном, а в самый ответственный момент вдруг начинаю смотреть на часы, то есть переключаю внимание – делаю вид, что отвлекся, и потом возвращаюсь в реальность: “Что это с нами произошло?”

ГИТИС. Театроведческий

Я решил готовиться в театральный институт. Мама отвезла меня на занятия к потрясающей женщине, в потрясающий дом, к потрясающей семье – Ардовых. Запомнил я больше не занятия, а людей. Сам Виктор Ефимович – такой праздничный человек, и жена его Нина Антоновна Ольшевская. Она работала в Театре Советской армии, была педагогом и режиссером и помогала мне в подготовке программы для поступления. Я про них тогда толком ничего не знал. Квартира их была местом особенным (уже потом я выяснил, что у них всегда останавливалась Ахматова). А сыновья Ардовых Михаил и Борис – веселые, активные, яркие… В этом доме я впервые издали увидел Алексея Владимировича Баталова, сына Нины Антоновны, которого к тому времени, конечно, видел в кино.

Я пытался поступать на актерские факультеты разных институтов. Обычное дело – даже не знать, кто ведет прием, кто будет мастером курса, лишь бы только взяли (да и не будешь ведь ждать “своего” наставника до следующего набора). Параллельно пытался пробиться в студию Центрального детского театра.

Давно уже я сам раз в четыре года набираю курс и отмечаю, что на каком-то этапе абитуриенты принялись читать Ахматову и Цветаеву, но не сказал бы, что программа изменилась принципиально. Все те же басни, от которых можно очуметь. Я ведь тоже читал “Ворону и лисицу”, “15 лет мне скоро минет, дождусь ли радостного дня” Пушкина (подходили мне по дурости и наивности эти стихи) и в то же время – “Как закалялась сталь”, что мне совсем не подходило. И даже Незнамова: “Господа, я предлагаю тост за матерей, которые бросают детей своих”. Еще читал “Мороз и солнце – день чудесный”. В итоге никуда меня не приняли.

Тогда я даже не слишком расстроился: решил, что буду поступать на следующий год. Устроился вести кружки в школах и – чуть позже – попал в Московский театр кукол (на Никольской, тогда – Улица 25 октября, где потом открыли Камерный музыкальный театр Бориса Александровича Покровского).

На следующий год с поступлением опять не повезло. На этот раз призадумался.

После школы мы с Олей Глазуновой, нынешним руководителем кабинета театров кукол и детских театров Союза театральных деятелей РФ, занимались у ее тети, завлита Московского театра кукол, драматурга и режиссера Елены Константиновны Бесядовской, – готовили программу для

вступительных экзаменов. К ней привела меня в десятом классе учительница музыки Людмила Николаевна Шебарова. Елена Константиновна и устроила меня в кукольный театр рабочим сцены. А речью я занимался с другой тетей Оли Глазуновой, она “разминала рты” – у меня артикуляция была плохая. Я страшно хохотал на этой речевой гимнастике.

Быть рабочим сцены в театре кукол немного легче, чем в драматическом театре. Но я техникой совсем не интересовался, даже автомобилем, папу это очень расстраивало. Стою я в театре на стремянке и вбиваю гвозди, которые по одному снизу передает машинистка сцены, а я ей все время говорю: “Спасибо” (за каждый гвоздь). Почему-то она вместо восхищения моей вежливостью сердилась. В общем, мальчику в очках приходилось туговато.

При театре кукол организовали стажерскую группу: взяли трех молодых ребят, рабочих сцены, включая меня, и Олю тоже. Я изображал Кота-гусляра в одноименном спектакле. Еще нравилась мне роль Палача. Мы ездили с представлениями по пионерлагерям вместе с Татьяной Николаевной Мастинг, которая оканчивала школу Камерного театра, и с Гогой Стрижовым (выпускником Щепкинского училища). Гога по дороге в автобусе читал Блока – “Незнакомку”, “В ресторане”:

Никогда не забуду (он был, или не был,
Этот вечер): пожаром зари
Сожжено и раздвинуто бледное небо,
И на желтой заре – фонари.

Блок в меня вошел благодаря этим поездкам – я тоже стал наизусть читать.

И в Большой театр мы все вместе проходили. Там меня потрясла в “Онегине”, в сцене письма Татьяны, невероятно заразительная артистка – всю сцену, весь зал она собой заполняла. В программку посмотрел: “з.а. Галина Вишневская”. Я тогда о ней ничего не знал. Примерно тогда же познакомился с Алисой Коонен, которая дружила с Татьяной Николаевной. Незабываемый был вечер в зале Всероссийского театрального общества, когда Коонен играла Федру, Клеопатру (из своего репертуара) и специально подготовленную Медею. Я почему-то запомнил, как ей вручили огромный букет, который прислал Ираклий Андроников (сам тогда отдыхавший на юге).

В то же время я выяснил, что идет набор на вечернее отделение театроведческого факультета ГИТИСа. Совершенно не представляя, что это вообще такое, что за профессия, потащился

туда сдавать экзамены.

Когда спросили, в каком году было восстание декабристов, полчаса заикался и, кажется, ответил неправильно. Но каким-то образом поступил. Наверное, взяли за то, что мальчик интеллигентный, в очках.

На том же курсе учились потрясающие девочки: Наташа Балатова (ее уже нет с нами), Алла Чернова (она потом у Эфроса в первых “Трех сестрах” стала художником по костюмам), Рая Брук (Островская), которая теперь заведует Музеем имени М. Н. Ермоловой, Ирина Сергеева (заведует Музеем Театра имени Вахтангова). Рита Литвин тоже там работает. А Ира вышла замуж за Юрия Яковлева, их сын Антон стал режиссером, ставил у меня. На сессиях к нам присоединялись студенты-заочники: Сева Ларионов, замечательный артист Театра имени Ленинского комсомола, он одновременно работал там и учился на заочном театроведческом, как и Шамиль Ягудин, знаменитый танцор Большого театра. С Любой Гостынской мы познакомились на театроведческом факультете, она годом младше училась. И дружба наша – навсегда. Я реализовался как режиссер, но театроведческий факультет – моя база. Не знаю, что стало бы со мной, не будь тех трех лет.

“Критику” вел Павел Александрович Марков. Как и все педагоги, он ходил на занятия три раза в неделю, хорошо к нам относился, очень интересно разбирал наши работы. Вообще все работали честно. С тех пор, возможно, более всего на свете я ценю профессионализм.

Григорий Нерсесович Бояджиев очень любил наш курс. Летом, когда занятия заканчивались, даже приезжал в гости к Наташе Балатовой, которая жила на Кутузовском проспекте, и мы у нее собирались. Помню, как пытал Бояджиева, отчего режиссеры не ставят “Нумансию” Сервантеса, ведь это такая хорошая пьеса. Он ответил: “Так надо у них, режиссеров, спросить, отчего не ставят”. Теперь-то я понял, что поставить ее, наверное, невозможно.

Алексей Бартошевич тогда был аспирантом и тоже читал у нас лекции. Хотя это неправильное слово – “читал”. Не могу сказать, что они просто читали или учили: наши педагоги жили всем этим и артистичны были необыкновенно.

Русский театр вел профессор Владимир Александрович Филиппов, приверженец традиции Малого театра.

Борис Владимирович Алперс читал XX век, а жена его преподавала английский язык. Мы у них даже дома однажды были, рядом с ГИТИСом. Алперс был внешне замкнутый, закрытый человек, но внутри будто огонь горел (он мне этим

напоминал Шостаковича). Огромное влияние на нас оказал.

У Филиппова я писал работу по “Братьям Карамазовым” Немировича-Данченко в МХТ – очень много литературы прочел, словно сам видел этот спектакль, который шел в два вечера, особенно сцену “Мокрое”. Еще работу написал про прекрасный балет Большого театра “Паганини” на музыку Рахманинова в постановке Леонида Лавровского с Ярославом Сехом в главной партии.

Зарубежную литературу вел Игорь Борисович Дюшен – это вообще была песня! Он нам на рояле Шёнберга играл, так что мы заодно познакомились с Шёнбергом. Я запомнил, как однажды сдавал ему экзамен. Первый вопрос в билете достался по Мериме. Для начала пересказал какую-то новеллу, просто пересказал, но ему понравилось. А потом решил вывести умозаключение, он совершенно завял и сказал, что первый вариант ответа был гораздо интереснее.

Был у нас потрясающий педагог по изобразительному искусству (мы говорили – ИЗО) – Вольская (забыл ее имя-отчество). Всего семестр она, кажется, читала, показывала слайды, репродукции – и открыла мне, что такое живопись, пространство и что такое человеческое тело в живописи и скульптуре.

На втором курсе театроведческого факультета полагалась практика в литературной части театра, и я выбрал Центральный детский театр, где меня очень приветливо встретила редактор Наталья Александровна Моргунова. Она преподала забавный урок.

В те времена в конце сезона практиковалось обсуждение спектаклей критиками – сидит вся труппа и слушает (я потом и сам организовывал подобные обсуждения в Кирове. Находились тогда критики, к которым в театрах прислушивались. И вот однажды труппа собралась в первом репетиционном зале (где теперь в РАМТе Черная комната). Мне было неловко сесть рядом с мэтрами. Я вошел позже всех и встал у стенки. Наталья Александровна меня потом спрашивает, почему, мол, не сел. “Постеснялся”. – “Очень глупо. Выглядели как представитель госбезопасности”. Жизнь состоит из подобных маленьких уроков: я запомнил, что от неловкости, от зажима стоял столь скромно, что оказался более всех на виду.

А с актерской карьерой я решил попрощаться: раз меня не берут, значит, нет для этого данных. Нет актерской заразительности.

Когда моя дочь Наташа училась в восьмом классе, она сказала, что хочет быть актрисой. Я ответил: “Хорошо. А теперь

представь себе, что ты актрисой не стала”. Она – через несколько дней: “Представила”. Я: “Ну и забудь”. Сын Володя в седьмом классе высказал такое же предположение, но спустя какое-то время передумал: “Нет, я не смогу при всех засмеяться или заплакать”. По правде сказать, он сформулировал суть актерского призвания.

Школа – надежная защита

Некоторые вещи объективны, но в конечном счете, мне кажется, работает педагогическая интуиция. По первопутку ясно, что номер один в этом деле – актерская заразительность, углядеть которую не всегда удается сразу, можно ошибиться, если человек зажатый, закрытый. Всегда страшно, что интуиция подведет и ты эту заразительность не заметишь. Еще есть такое понятие, как актерское обаяние, оно связано с заразительностью. Обаяние может быть и отрицательное, но оно обязано быть, иначе говорить не о чем.

Актерская личность тоже связана с обаянием и заразительностью. Чулпан Хаматова только вошла в аудиторию, первое слово сказала, и все – можно было ее дальше не слушать, сразу зачислять, такой силы излучение было у этой девочки, приехавшей из Казани. Павел Осипович Хомский увидел ее в первом семестре второго курса в ибсеновской "Норе" (отрывок поставила Ольга Якушкина) и совершенно уверенно сказал: "Это будущая звезда". И, когда мы ввели Чулпан в "кордебалет" спектакля "Сон с продолжением", все внимание невольно концентрировалось на ней.

На том же курсе, что и Чулпан, училась Ира Низина. Приехала такая шестнадцатилетняя деваха из Одессы, с особыми одесскими манерами, а как стала читать монолог из "Чайки", так сразу все было решено.

Пришел как-то поступать в ГИТИС автогонщик из Донецка (сейчас он у нас в театре работает). Прибыл он с Украины – значит, должен платить за обучение как иностранец. Видимо, вся семья на его обучение скидывалась. Он выходит, читает "Стихи о советском паспорте", и вся приемная комиссия валяется от хохота с первой минуты: так это было небанально исполнено. Вроде все сделано на полном серьезе, но изнутри выходило, что с юмором. И это сочетание создавало необыкновенный эффект. Или приехал какой-то смурной парень – Коля Клямчук (он сейчас в "Современнике") и на первом туре запел. Боже мой! Тоже все ясно – ждешь, придет на второй тур или его забрали в другой институт.

Я студентам говорю: "Вы будете с разными режиссерами встречаться в театре, в кино, в сериалах, им будет некогда с вами возиться, они вам задачи будут давать на уровне "пробеги туда-сюда". Так что все ваше будущее должно быть обеспечено школой". Школа – надежная защита.

С кем интереснее работать режиссеру? С умным, читающим, знающим контекст или с малограмотным актером? Мне кажется,

что артист – партнер режиссера, они вместе делают роль и спектакль. Степан Морозов не выпускал из рук мобильный на репетициях “Нюрнберга”. Он в Интернете находил ответы на вопросы, которые возникали по ходу репетиций. Интеллектуальная составляющая очень важна. Поэтому я все время прошу студентов и молодых актеров: читайте больше, смотрите больше, реагируйте на жизнь, не действуйте на автомате: встал-сел, пошел-сыграл.

Хотя встречаются талантливые люди, грамотные как бы сами по себе, изначально, у которых так работает глубинная интуиция, что все рассуждения в сравнении с ней вянут. Актер не обязан мыслить как театровед, потому что тогда его работа станет исключительно аналитической, превратится в литературный разбор.

Не стану называть фамилию, потому что теперь она – заслуженная артистка, а при поступлении ко мне на курс провалила сочинение. Звонит и рыдает в домофон: “Двадцать две ошибки сделала в сочинении!” Естественно, педагоги за нее просят, берем ее вольнослушательницей и на следующий год переводим на курс.

Обычно после первого курса один-два талантливых человека вылетают. В основном мальчики с периферии. Перестают ходить на занятия, становятся совершенно неуправляемыми, и разговоры с ними бесполезны. Они Москвы не выдерживают, город их закручивает. На следующий год снова куда-то поступают, несколько месяцев выдерживают – и опять вылетают. Обидно. Многие абитуриенты, не добравшие баллов, не попавшие в основной список из семнадцати человек, принятые как вольнослушатели, потом переходили на места отчисленных студентов. А теперь запретили брать вольнослушателей, и это неправильно. Из них часто получается то, что надо.

ГИТИС. Режиссерский

Вообще-то, сколько себя помню, и в Китае, и в России я с сестрами ставил спектакли, а они с подругами-друзьями были моими артистами. То есть у меня всегда было стремление организовывать театр. Плюс я не понимал, что должен делать театровед по окончании института. Решил: раз уж на актерский фатально не принимают, надо пробиться на режиссерский факультет. Он располагался в другом здании, и всю процедуру требовалось проходить заново: подать документы, сдать экзамены.

Набирала Мария Осиповна Кнебель. Правду сказать, я чувствовал, что не хуже других, но с конкурса опять слетел, и это было обидно. Через год, после третьего театроведческого курса, опять пробую поступать на режиссерский факультет. Павлу Александровичу Маркову я заранее признался в своей измене, и он не стал возражать: если человек хочет, значит, так и надо. Только спросил, кто будет набирать курс.

Сам не знаю, откуда взялось это упорство у совсем не наглого парня. Сначала-то я был очень зажатым. Наверное, театр кукол и обучение на театроведческом мне помогли раскрепоститься. Может, и хорошо даже, что не поступил с первого раза.

Итак, на следующий год поступаю на курс Юрия Александровича Завадского. Можно было выбрать, к кому пойти на консультацию – к Ирине Сергеевне Анисимовой-Вульф или к Сергею Александровичу Бенкендорфу. Записался к Ирине Сергеевне, но увидел, как идет она в крупном ожерелье, яркая и торжественная, а за ней – весь пятый курс… Королева в окружении свиты. Испугался до смерти и решил, что к ней не пойду ни за что. А рядом в небольшой комнатке принимал Сергей Александрович. Думаю: “Пойду лучше к нему. Не так страшно. В его аудиторию по крайней мере не направляются никакие торжественные шествия”.

К Анисимовой-Вульф я все равно попал, но уже на первом туре. Она оказалась совсем не страшной.

Перед Бенкендорфом я предстал с навязшей в зубах басней Крылова. Сергей Александрович ее стоически перенес (можно представить, в который раз ее слушал), поинтересовался, не знаю ли я какого-нибудь иностранного языка, и очень обрадовался, когда выяснил, что я говорю по-английски.

На втором туре появился Завадский. Он спросил: “Вы ведь учитесь на театроведческом?” Я что-то в ответ промямлил, и он пришел на выручку, подсказал чеканную формулировку:

“Наверное, хотите практической работы”.

На экзамене нужно было писать вступительную работу – режиссерскую экспликацию. А на меня тогда большое влияние оказывал дядя Толя Жуков, троюродный брат отца, главный архитектор ВДНХ: Шопена на рояле играл, много книг давал читать (вынимал их из книжных шкафов, с самой верхотуры), в том числе греческих философов, в консерваторию водил (там я впервые услышал “Реквием” Верди). Дядя Толя и подсказал попробовать сделать что-нибудь про Ленина, чтобы гарантированно приняли.

Я послушался и выбрал пьесу “Третья Патетическая” Николая Погодина. Написал экспликацию к сцене смерти Ленина, очень искренне написал. Бенкендорф спросил: “Отчего у вас сказано, что в последнем акте должны быть слышны удары барабана, которые смолкают, когда говорят, что Ленин умер?” Я объяснил: “Мне кажется, так будет лучше, чем оркестр, – более строго”. – “Хорошо. Спасибо. Достаточно”.

Бенкендорф же подсказал мне перед третьим туром выучить басню на английском языке. Я с педагогом Вильгельминой Теофиловной разучил басню Пикока. Она жила на Петровке, и я ходил к ней заниматься (там интересные были квартиры: коммунальные, но с отдельным входом и необыкновенно длинными коридорами).

Очень торжественно проходил третий тур: вся кафедра сидела в ряд. И завкафедрой приехала – Кнебель, к которой я годом раньше поступал, и она меня не приняла. Ну, думаю, все. Но, видимо, к тому времени педагоги уже приняли по моему поводу решение. Теперь по себе знаю – на определенном этапе педагог кого-то из абитуриентов уже выделил, решил, что вот этого точно возьмет, и не важно, как он дальше прочитает, лучше сделает этюд или хуже.

После конкурса нужно было еще сдать письменную работу, одна из тем звучала так: “Вы – главный режиссер. Составьте афишу театра на сезон”. В мою афишу вошли “Жаворонок” Ануя, “Золушка” Шварца и еще какие-то пьесы.

А с Марией Осиповной мы позже были в чудесных отношениях, она мне книгу надписала, что я настоящий ее ученик. И с Юрием Александровичем, и с Ириной Сергеевной, и с Сергеем Александровичем мы были одной группы крови, с Бенкендорфом и после окончания института – совсем близкие люди.

С Ириной Сергеевной я тоже дружил. Она однажды была у нас в гостях, познакомилась с Лёлей и научилась играть в маджан, старинную игру, которую мы вывезли из Китая. Когда я

ее провожал, сказала про Лёлю: “Во-первых, она красивая”. Что “во-вторых” уже не имело значения. И с ее сыном, архитектором Алексеем Щегловым, мы до последних его дней были в тесном контакте.

Началась учеба. Курс был веселый: Миша Левитин, Сережа Пономарев (теперь он в Америке живет), Лева Вайнштейн (он тоже в Америку уехал и там умер), Боря Щедрин, чуть позже присоединился Костя Баранов. Половина курса – иностранцы: среди них – югославка Мира Эрцог и чилийка Алехандра Гутьерес. Мы крепко дружили и дружим до сих пор.

У Миры Эрцог начался роман с Хорстом Хавеманом из ГДР (впоследствии известный режиссер и педагог, талантливая личность, он недавно умер) с курса Андрея Гончарова. Разговаривали по-русски, иного общего языка у них не было. Друг от друга они вообще не отходили, а потом поженились. Так ее отца, военного атташе посольства Югославии, за это отправили в отставку.

Общение было построено на всяких приколах. Допустим, стоим мы, разговариваем, только один отойдет куда-то, как мы давай его костерить, соревноваться в остроумии. При этом каждый знает, что в следующий раз этот ритуал его самого коснется. Обедать ходили в ресторан ВТО или в “Арагви”, отмечали там всякие наши шкоды и проделки.

Я-то жил дома, общежития мне не полагалось. Много времени проводил в электричках – и прекрасно, потому что читал по дороге туда-обратно, выбрав более свободную электричку, даже если она шла дольше, чтобы можно было сесть. Я и так с детства много читал, но тут чтение прямо накинулось на меня. Об учебе как о чем-то тяжелом воспоминаний нет. Трудились, но легко. Весело. Конечно, все обстоятельства складывались за меня: и мама молодая, и отец живой, и друзья хорошие, и педагоги гениальные. К нам в Пушкино приезжали однокурсники. Не только развлекались, яблони помогали окучивать. Помню, как эстонец Мадис Оямаа с нашего курса сравнивал: “У тебя такие ровные круги вокруг яблони, а у Левитина – хаос”.

Во втором семестре первого курса мы делились на группы – одни шли к Бенкендорфу, другие – к Ирине Сергеевне.

Сергей Александрович – земной был человек, у него опыт – провинциальный, конкретный. Иногда он давал жизненные советы, например, на четвертом курсе перед практикой напутствовал: “Если роман – только с библиотекаршей театра”. А когда Завадский смотрел наши самостоятельные работы и те, что педагоги с нами ставили, это оборачивалось серьезными беседами о Станиславском, о Вахтангове, о пространстве: что

такое ритм спектакля, ритм пространства, как они могут сталкиваться и сочетаться. Он не формулировал метод – для нас, студентов, во всяком случае, – но в его беседах открывался глубинный смысл, а в конечном счете и концепция, и метод. Передавал нам то, чем сам уникально владел. Пространство и время – две космические ипостаси его театра.

До сих пор перед глазами мизансцена из спектакля Завадского “Бунт женщин”. Актрисы стояли по диагонали на огромной сцене Театра имени Моссовета – необыкновенной выразительности мизансцена. Завадский открывал нам тайны профессии: делился опытом и тем, что слышал от Вахтангова. На всю жизнь запомнилось вахтанговское определение: “Нет сегодня. Есть из вчера в завтра”. У Завадского была книжечка, он по ней цитировал: “Истинный вкус состоит… в чувстве соразмерности и сообразности”. Пушкин. Искусство должно быть соразмерно и сообразно. Я Завадского очень любил, и если другие студенты над ним подшучивали, всегда вступался. Однажды он нам что-то рассказывал, а я зевнул. Он заметил: “Вот, некоторые уже зевают”. А я ему отвечаю: “Юрий Александрович, это я так дышу”. Он очень смеялся!

Первый курс всегда на этюдах построен. В актерских этюдах надо себя чувствовать свободно. А я все еще был довольно зажатым. По первопутку даже при выполнении упражнения – передаем друг другу воображаемого котенка или горячую сковороду – сердце падало аж за восемь человек до моей очереди. Лучше давались режиссерские этюды. В одном из них Мадис Оямаа играл главного героя, писателя. Гениальная артистка Маша Назарова (из Якутии) – его жену. В бессловесных “видениях” писателя под музыку появлялись студенты из Киргизии и Монголии, одетые в очень красивые китайские костюмы, которые наша семья привезла из Шанхая. Потом Маша Назарова развешивала по сцене белье, а писатель его срывал – и видения исчезали. Трогательный был этюд, наивный, но Завадскому понравился, он даже Бунина поминал в связи с ним, а кафедра долбала меня за “литературность”.

Игра с большой буквы

Анна Алексеевна Некрасова рассказывала, что, когда Кнебель репетировала в Центральном детском театре “Конька-горбунка”, Олег Ефремов делал этюды в стихах. У него это получалось. Не потому, что такое задание, просто он был гений. У Анатолия Эфроса я прочел, что, когда он делал фильм “Високосный год” с Иннокентием Смоктуновским, известная актриса на своих пробах все время спрашивала, “что за роль, что за персонаж”, а Смоктуновский сразу, без вопросов, кепочку надел – и пошел в кадр. Я – за такого артиста, который надел кепочку и пошел. Это как художник делает этюды: это же не абы что, а тоже картины.

В каком-то смысле мы всегда репетируем этюдно, то есть пробуем, предлагаем ситуацию, ее изменения. Еще в этюдах со студентами мы ведем ребят к тому, чтобы они могли открываться по отношению друг к другу. Вот что должно быть нашим предметом.

Общение может быть поверхностным или подлинным. Это лучше всего проверять в парных безмолвных этюдах, когда ясно, что происходит между людьми. Что происходит между двумя людьми, как “попадает” человек в человека, каковы его действия, как на них реагирует партнер.

У Михаила Чехова есть очень интересные упражнения по линии общения, взаимодействия между людьми.

Должна быть база школы. На ней потом можно будет построить все что угодно.

Этюд важен еще и тем, что можно посмотреть на ситуацию как на свою. Высокую ситуацию перевести на конкретный язык, максимально приблизить себя к ней, поставить себя в нее. Вернее, поставить на это место свое творческое “я”. Артисты могут договориться заранее друг с другом. В РАМТе это Илья Исаев умеет: соберет всех и найдет для ситуации пьесы современный знакомый эквивалент. Сложная сцена становится понятной и – о, счастье! – не надо ничего объяснять.

У Михаила Чехова и Станиславского расхождения не идейные, а скорее художественные. Хорошо, когда их сочетаешь в начале обучения, они дополняют друг друга, добиваются одного и того же. Просто у Чехова, по-моему, какие-то вещи более развиты.

Хотя мы мало что знаем. Вот рассуждаем о вахтанговской школе, а Вахтангов говорит на репетиции (это описано в хорошей книге Горчакова “Режиссерские уроки Вахтангова”): “Мы не будем ставить “Принцессу Турандот”, потому что у нас нет трагической актрисы на роль Адельмы”. И кричит на несчастную Орочко,

которая “не тянет”. А ведь он сам – великий артист, он работает своей психофизикой, живой, подвижной тканью, кровеносной системой.

Очень интересно читать книгу Евгения Леонова “Письма к сыну”, в ней много сказано по профессии. А профессия – конкретная. Даже если играешь в абсолютно условном спектакле, это должна быть единственная твоя реальность, в любой, как угодно выдуманной обстановке настоящий артист всегда будет живым и подлинным. Я же веду курс в институте и каждые четыре года заново прохожу всю грамоту вместе со студентами, так что меня не обманет и взрослый артист. Сразу вижу, когда он что-то пропускает, делает вид, когда возникает подмена, нет точности, все приблизительно и где-то рядом.

ГИТИС. Наставники

От общеобразовательных предметов в ГИТИСе меня освободили, потому что я уже сдавал их на театроведческом факультете. Все заполняли основные предметы – мастерство актера и режиссура.

Занятия по сценическому движению вел Аркадий Борисович Немировский. Мы потом дружили, я даже ассистировал в его спектакле в Областном театре у Бенкендорфа. Он был настоящий мастер, многому меня научил.

Приезжают югославские деятели театра, а мы на занятиях по танцу мазурку пляшем. Они потрясены: “Зачем режиссерам мазурка?” Мы с нашей чилийкой Алехандрой были показательной парой. Тогда это воспринималось просто как радость, как веселые занятия.

По сценической речи – Кира Петровна Петрова. Хотел я читать “Август” Пастернака. Страшно любил это стихотворение и до сих пор наизусть помню. Она почему-то не разрешила. Когда Ирина Сергеевна стала расспрашивать, кто что будет делать, я сказал, что собирался Пастернака читать, но не разрешили. “Вам не дали Пастернака? Как это возможно?” Для нее Пастернак был всем.

На первом же курсе нас взяли в массовку дипломного спектакля курса Андрея Гончарова – “Трехгрошовую оперу”. Мальчики изображали сутенеров, девочки – проституток. Плясали мы опять же с остервенением. Успех спектакль имел колоссальный, попасть в Учебный театр невозможно было.

Помню, очень задерживалась репетиция, и я волновался, что не успею на последнюю электричку в Пушкино. Сказал об этом Грише Кантору с параллельного курса, а тот за меня решил похлопотать перед Гончаровым: мол, поздно уже, люди не смогут до дома добраться. Как же на него Гончаров кричал! Вышло, что я Гришу подставил. Гончаров часто кричал, но не от злобы, нет, просто такая манера. Работал он, хотя бы и со студентами, на невероятной отдаче, неуемная у него была энергия и бешеное обаяние. Потом я Ирине Сергеевне сказал, что с Гончаровым было очень интересно, но крик – все же не метод. “Алеша, я очень рада, что вы это говорите”.

Вспомнил еще, как Кнебель привела в ГИТИС Эфроса, чтобы он вел режиссерский курс. Завела в аудиторию, представила и вышла. И все время, что он пробыл в аудитории, она – заведующая кафедрой – ходила по коридору! Волнение за него, любовь к нему, ответственность за него.

На втором курсе начались педагогические отрывки (их ставили педагоги, а мы играли) и самостоятельные режиссерские отрывки (то, что студенты ставят с сокурсниками или с теми, кто учится на других курсах). Миша Левитин оказался среди нас самый начитанный и образованный (он приехал из Одессы и сразу после школы поступил, хотя раньше так было не принято). И он предложил для педагогических отрывков взять забытые советские пьесы. “Конец Криворыльска” Бориса Ромашова, “Дни Турбиных” (я играл Лариосика, это был мой актерский звездный час) и “Бег” Михаила Булгакова, “Закат” Исаака Бабеля, “После бала” Николая Погодина, “Человек с портфелем” Алексея Файко. На сцене стояла тумба, оклеенная афишами. Получился интереснейший семестр.

Еще Левитин загорелся идеей ставить “Чайку” и заявил: “Спектакль, конечно, будет о Треплеве”. Ирина Сергеевна деликатно его переспросила: “Миша, а куда вы денете Машу? Или Дорна?..” Тихонечко направляла к тому, чтобы в пьесах открывалось многоголосие.

На втором курсе я делал режиссерский отрывок по пьесе Бориса Горбатова “Одна ночь” и занял в нем человек десять – и дальше мне нравилось делать массовые отрывки. А на третьем курсе – “Макбет”. Помню, поразил всю кафедру нахальным заявлением, что в этой пьесе только два характера – у Макбета и его леди, остальные персонажи – схематичные. Начинался спектакль с финального монолога Макбета.

Мы дни за днями шепчем: “Завтра, завтра”.
Так тихими шагами жизнь ползет
К последней недописанной странице.
Оказывается, что все “вчера”
Нам сзади освещали путь к могиле.
Конец, конец, огарок догорел!
Жизнь – только тень, она – актер на сцене.
Сыграл свой час, побегал, пошумел —
И был таков.
Жизнь – сказка в пересказе
Глупца. Она полна трескучих слов
И ничего не значит.

А потом уже начинался сюжет, то есть я использовал ретроспективный ход. В заглавной роли, как всегда, Мадис. Наши иностранки играли ведьм, да еще я взял двух девочек и парня с балетмейстерского факультета. Они делали пластические этюды. Банко играл Хорст Хавеман.

Сейчас в студенческих отрывках режиссеры занимают только однокурсников, потому что принято набирать актерско-режиссерские курсы, и они работают друг с другом. А мы брали ребят с актерского факультета. ГИТИС был тогда единый. Знакомились все в небольшом саду во дворе, любимое место.

Образ тогдашнего ГИТИСа для меня: на парадной лестнице огромный Завадский и маленькая Кнебель как ни в чем не бывало беседуют о вечном, а мимо них не здороваясь, с дикими воплями мчатся студенты факультета музкомедии.

На третьем курсе у режиссеров появился предмет “работа с художником”. Это была инициатива Завадского. К нам пришли студенты из Художественного училища памяти 1905 года в сопровождении педагога. Художники показывали свои работы, мы смотрели. Так в ГИТИСе в 1967 году мы познакомились со Стасиком Бенедиктовым. Все ребята принесли эскизы к пьесам, а он почему-то – картину “Подсолнухи”. Очень они мне понравились. А для “Макбета” он нарисовал на толстых черных досках очертания замка. У нас был целый семестр, посвященный Шекспиру: студенту-художнику и студенту-режиссеру следовало выбрать одну из пьес для совместной работы. Вот мы с ним вдвоем и среагировали на “Макбета”, оба подняли руки, когда прозвучало это название. С тех пор и работаем вместе. Завадский тоже Бенедиктова выделил сразу, он нас поддержал.

Кроме двух работ с Татьяной Сельвинской, я все спектакли сделал с Бенедиктовым. Импульс идет иногда от него, иногда – от меня.

Мир в пространстве

Плеяда художников, которая повлияла на весь наш театр: Давид Боровский, Валерий Левенталь, Сергей Бархин, Март Китаев, Эдуард Кочергин, Борис Мессерер, Станислав Бенедиктов, Олег Шейнцис… А за ними – Коля Симонов (в РАМТе он делал спектакли "Приглашение на казнь", "Лада, или Радость", "Кот стыда") и совсем молодая Маша Утробина, художник "Лели и Миньки" и "Кролика Эдварда". И художники по костюмам: Валентина Комолова, Виктория Севрюкова, Наташа Войнова с Олей Поликарповой, работавшие над "Берегом утопии". Особенный вкус соединяется с пониманием и чувством и рождает настоящих мастеров. Взять Бархина – импозантный красавец, одет превосходно, но ведь все равно мастеровой. А Тата Сельвинская? По сей день она покидает мастерскую только после захода солнца. Вообще у нас больше хороших художников, чем режиссеров. Они-то дело делают, а режиссура, как всегда, в поиске. Хотя можно и с другой стороны посмотреть: любой настоящий художник скажет, какая тоска работать с плохим режиссером.

Пространство сцены – самое таинственное и прекрасное, что только есть. А наша профессия – создание мира в пространстве. Найти театральное выражение через игровое пространство, которое будет наполняться и населяться людьми.

Мы с Бенедиктовым часто выходили за пределы сцены. Откуда появился помост в "Береге утопии"? Я готовился к постановке, пришел в театр и пошел из самой глубины пустой сцены на зал. Иду-иду, дошел уже до конца сцены и чувствую, что мне абсолютно необходимо сделать еще шаг дальше, за край. Я рассказал про это ощущение Бенедиктову, из этого потом и возникла палуба корабля, который, сев на мель, будто врезается в зрительный зал.

"Беренику" поставили на прекрасной мраморной лестнице РАМТа, а в "Лоренцаччо" поменяли актеров и зрителей местами: публика сидела на сцене, актеры играли в зале. "Одну ночь" Шварца играли под сценой. И все же прообраз настоящего космоса – большая сцена. Спектакль к девяностолетию РАМТа назывался "В пространстве сцены", потому что нет ничего более напоенного смыслом, поэзией, энергией, чем классическая сцена.

На первом этапе я должен наметить цель и понять, в чем сыр-бор. Вычитал где-то фразу, которая мне понравилась: "Нравственная твердость в исполнении долга". У Канта чуть иначе, но смысл тот же: "Добродетель есть моральная твердость в следовании своему долгу". Без этого ничего не сдвинется с места,

но речь – не об указующем персте, не о месседже, она – про образную структуру. Потом станет понятна форма. Хотя иногда она приходит раньше.

Второй этап – пространство. У нас с Бенедиктовым обязательно должна появиться идея. Бывает, что сначала рождается образ, а смысл формулируется позже. Стасик обязательно делает несколько вариантов пространственного решения. В "Алых парусах" их в конечном счете осталось два, я остановился на втором. А ночью меня будто ударило: "Ты с ума сошел!" Утром сразу спросил директора, не поздно ли переделать. Влад Любый ответил: "Я так и думал, что вы измените свое решение".

Бенедиктов – самое большое мое везение в творческой жизни. Он для меня не только главный театральный художник, но еще замечательный живописец и график, и это тоже мне помогало, стало частью понятия "режиссура". Знаю наверняка, что Бенедиктов – большой художник. Ему присуща любовь к детализации, штрихам, нюансам. Есть целое, а дальше начинаются подробности ("талант – это подробность", по Тургеневу), которые во многом составляют его особенность как художника-сценографа. Теперь многие театральные художники вообще макетов не делают, рисуют в компьютере, но у Бенедиктова все – через карандаш, краски, эскизы, бесконечное число рисунков, макет. Каждый миллиметр вымеряет, иногда даже думаю: сколько же можно? Но потом на сцене все это отзывается. Он – гениальный художник, но еще и мастер. Есть макет, и на сцене будет точно так, как в макете, только лучше.

Школа Завадского

На третьем курсе мы ставили одноактные пьесы: “Исключение и правило” Брехта и “Дети” Горького. Там по сюжету моего героя, князя Свирь-Мокшанского, напоили допьяна. Во время экзамена, при полном зале я играю, чувствую, что получается, а на меня из-за кулис внимательно и улыбчиво смотрит партнерша, прекрасная наша югославка Мира. И вот я ловлю себя на том, что ей подмигнул, и тут же вернулся к роли, а это значит, что становлюсь на сцене по-настоящему свободным. Страшно интересная техника, называется “отношение к образу” – артист играет кого-то и при этом видит себя со стороны. Для меня тогда это стало открытием.

Бенкендорф еще вел самодеятельный коллектив при Доме учителя, все спектакли играли на английском языке. Он и меня привлек. Прекраснейшие, образованнейшие люди участвовали: Толя Глазунов, Лиза Штайгер, Соня Гуревич. Миша Буров. Еще муж и жена – красавица, которая была Лизе основной соперницей. Потом эта пара уехала в Индию, и Лиза осталась единственной героиней. Ставили “Время и семья Конвей” Пристли, “Пигмалион” Шоу. Я выпустил там “Пятую колонну”. Хемингуэй был моим любимым писателем (как у многих тогда), и дома на книжной полке стоял его знаменитый портрет в свитере.

В здании ГИТИСа, в Собиновском переулке, первый курс занимался в пятнадцатой аудитории, второй – выше, где большой зал, потом – в Учебном театре: все выше, и выше, и выше.

Завадский в это время ставил “Преступление и наказание”, но все равно постоянно к нам приходил – то ли раньше такая строгая дисциплина была, то ли интерес: коли взялся преподавать – веди занятия. Велено было делать отрывки из Достоевского. Через полтора месяца стал Юрий Александрович интересоваться, как идут дела, а мы все про его поручение забыли. Я неожиданно для самого себя предложил: “Вот мы с Левой Вайнштейном (он впервые об этом услышал) решили делать сцену Ивана (это я) со Смердяковым”. Завадский согласился: “Я этот отрывок буду репетировать сам и на разных этапах показывать курсу”.

Но репетиция была одна. Дальше он уезжал куда-то или был занят в театре. Мы пришли к Завадскому домой. Он сидел с нами и разбирал отрывок. Юрия Александровича мы знали совсем другим, а тут три часа он с двумя студентами по словам разбирал три строчки текста, показывал, что за что цепляется. Смысл проявлялся через сцепление слов. У меня прямо глаза слезами наполнялись, а Лева сидел со скептическим выражением на лице,

хотя мы оба были поражены.

На следующий день подходит Юрий Александрович ко мне в институте, в перерыве: “Вот мы вчера занимались, на тебя подействовало, а на Леву, по-моему, не очень”. “Просто у него такой способ выражения эмоций”.

Подумать только: ему было важно, что на нас подействовало, хотя он был – Завадский, а мы – два олуха. Удивительно!

У Ирины Сергеевны с Сергеем Александровичем разбор был конкретным, а Юрий Александрович всегда ценил театральную фантазию и нас вел в дали неоглядные.

Он был собирателем актерских талантов.

Ирина Сергеевна Анисимова-Вульф однажды вела курс факультета музыкальной комедии, на котором учился Валерий Золотухин. Она привела его к Завадскому. Завадский рассказывал, что увидел молодого артиста, похожего на Лермонтова, и решил вывести его в массовой сцене на балу: он появляется то здесь, то там, будто сам автор. Год (о чем не все знают) Золотухин проработал в Театре имени Моссовета.

У Завадского играли: артист Мейерхольда – Александр Иосифович Костомолоцкий и Этель Львовна Ковенская, которая прежде работала у Соломона Михоэлса (в 1949 году Государственный еврейский театр – ГОСЕТ – был закрыт, и Юрий Александрович сразу же пригласил ее в Театр имени Моссовета, потом она играла Корделию в спектакле Анисимовой-Вульф).

Спектакли Завадского переносили в мир нездешней игры. В “Виндзорских насмешницах” она начиналась в фойе и продолжалась на сцене. Тоска его прорывалась в “Петербургских сновидениях” – особенно в сцене поминок. И “Маскарад”, который Завадского не отпускал… Юрий Александрович ставил его несколько раз, в одной из версий появились черные зеркала. Он не был приверженцем определенного типа театра. Свободный человек, не ортодокс.

Мой театр идет, конечно, от Завадского. Он был человек вахтанговского толка – мощный и легкий одновременно. У него была замечательная творческая молодость: главный артист у Евгения Багратионовича Вахтангова, потом у Константина Сергеевича Станиславского. Завадский – артист Московского Художественного театра, граф Альмавива, куда уж больше?! И вдруг уходит в свою студию на Сретенке. Мы этот период совсем не знаем, судить можем только по фотографиям, но впечатление такое, что там был такой Театр-Театр, очень яркий, живописный. А в 1936 году уехал из столицы в Ростов, увез театр не на гастроли, не на сезон, а на годы. Видимо, тем самым спасал себя и многих других. Сработала интуиция. Весь театр тогда поехал за

ним: Николай Мордвинов, Ростислав Плятт, Вера Марецкая.

Марина Ивановна Цветаева отчего-то назвала Завадского “прохладным”. Наверняка у нее были основания. Но я-то как раз помню в Юрии Александровиче – и помню отчетливо – темперамент. У меня каждый раз создавалось впечатление, что он и себя, и все вокруг себя приподнимал, этому я до сих пор у него учусь. Бывает, что мы все устаем, оседаем, но Юрий Александрович никогда не позволял себе быть не в форме, и это касалось не только внешней стороны жизни.

Мы во время учебы и после института бывали у Завадского дома, и он всегда подавал пальто, когда мы уходили. Я – студент, а мне Завадский подает пальто. Мы, конечно, вырывались, но он говорил: “Нет!” Настаивал на своем: “В этом доме только так”.

В институте Завадский рассказывал: “Я взял у Александра Николаевича Островского идею “образцового театра” и придумал целое движение – “Образцовый театр образцовому городу”. И начальство мне теперь говорит: “Раз у вас образцовый театр, он должен ставить образцовые пьесы”. Вот придумал на свою голову”.

У Завадского сложно складывались взаимоотношения с советской властью. Но он понимал, что надо жить эту жизнь, другой у него нет. И не нам осуждать его за конъюнктуру. Теперь смотришь на людей и понимаешь, что такого уровня не найдешь. Да, были постановки, которые Завадскому явно навязывали. Но он понимал, что надо – для театра надо. И конечно, ради театра был готов на все. И я это у него взял.

Я для театра тоже готов на все!

Мы не были подготовлены к советской жизни, педагоги нас от нее уводили. Понимали мы, конечно, что нашим учителям иногда приходится делать не то, что хотелось бы. Завадский говорил перед своим юбилеем: “Боюсь, что заставят надеть все ордена, и я буду ими бряцать, как корова”. И все ордена в итоге надел. Завадский репетировал “Маскарад”, приходит к нам и вдруг – посреди Лермонтова – обращается к Ирине Сергеевне: “Знаешь, мы должны поставить новую пьесу Софронова”. Надо было видеть выражение ее лица! Она делает такие огромные глаза: “Юрий Александрович, зачем?!” Он: “Ты не знаешь. Так надо”.

Ставит Ирина Сергеевна “Миллион за улыбку”. Это такая ерунда! Но заняты Марецкая, Плятт. И Анатолий Софронов со сцены поздравляет Завадского с юбилеем, а Завадский поворачивается к нам (мы в кулисах стояли), видит наши искаженные лица и втихаря язык показывает.

Был смешной случай на репетиции дипломного спектакля “Картошка ко всем блюдам” Уэскера. Его ставили бесконечно

дорогой Сергей Александрович Бенкендорф и чудесный педагог Мирра Григорьевна Ратнер. Бенкендорф командует: “Так, разобрали, пошли дальше!” Мирра Григорьевна: “Сергей Александрович, тут же можно еще копать, тут можно глубже”. Он поворачивается: “Что тут копать? И так все ясно”.

Спектакль быстро сняли (мы его, кажется, только два раза показали) из-за того, что пьеса “иностранная и пацифистская”, хотя дело происходило уже в конце 60-х годов. Кто эти слова сказал и почему – мне неизвестно. Я вообще очень долго ни о чем идеологическом не догадывался.

Я в “Картошке” играл солдата, и у меня был такой текст: “Утро мерзкое. Настроение мерзкое. Жизнь – сплошная мерзость”. Но я произносил эти слова весело, с удовольствием, как счастливое откровение. И зал был в восторге. Тогда я словил эффект контраста, который работает сильнее, чем игра впрямую.

Еще я играл Голубкова (совсем не моя роль) в педагогическом отрывке Ирины Сергеевны из “Бега” – та самая плодотворная идея, которая принадлежала Левитину. Потом в Учебном театре в дипломном спектакле “Бег” стал главнокомандующим. Валька Шубин играл Хлудова. Чарнотой был Сережа Пономарев. Мира – Люська, Алехандра – Серафима. Костя Баранов – Голубков.

Ирина Сергеевна говорит: “В конце вы все тут появляетесь как символы”, а я (главнокомандующий) ей на это: “И что? Так и будем стоять, что ли?” К четвертому курсу мы изрядно обнаглели. Она: “Да, так и будете”.

Во втором акте я не был занят, соответственно мое место – “сидеть на магнитофоне”, вовремя включать и выключать музыку. Такое демократичное распределение обязанностей: главнокомандующий отыграл эпизод – и к магнитофону. Разгримировавшись, но в костюме, накинул свою куртку и бегу по фойе. Завадский стоит (как всегда, величественный, в окружении свиты): “Ты куда?” “На магнитофон”. И он по-детски гордо посмотрел на окружающих: вот он – дух студийности, образ настоящего театрального содружества, то, что для них, старых мхатовцев, было абсолютно естественно, а потом ушло из театра, казалось, безвозвратно.

На четвертом курсе у нас появился выбор: остаться на практику в Москве ассистентом или поехать в провинцию. Сомнений ни у кого из нас не было – все разъехались. Ирина Сергеевна очень удивилась: впервые ее подопечные так легко и непринужденно согласились отправиться из столицы в разные далекие города.

Вы не понимаете, чем обладаете

Говорят, что репертуарный театр себя изжил и больше никому не нужен. Я понимаю, о чем речь, потому что хорошо знаю его недостатки. Но это единственная модель, при которой творчество длится. Возможно, сейчас она устроена не лучшим образом, но самое глупое, что можно сделать в настоящее время, – загубить репертуарный театр, не заниматься им, не развивать, не создавать новые организационные формы его существования. Если не будет внятной государственной политики в отношении театров – они в конце концов распадутся.

В репертуарном театре много чего может сосуществовать. Как говорил Мейерхольд – многоцветие.

Мне кажется, мы не до конца осознаем, насколько это явление уникально. Питер Брук, когда еще в советское время приезжал, говорил о нем: "Вы не понимаете, чем обладаете". Павел Александрович Марков рассказывал, что иностранцы вечно завидовали: какие вы счастливые, что и здания у театров свои, и государство поддерживает. Я очень боюсь революционных преобразований, поскольку они ни к чему хорошему не приводят. Это не значит, что надо сидеть сложа руки, но нельзя и "осчастливить" всех скопом. Разрушать – всегда просто.

Репертуарный театр – сообщество. Актеров прежде всего. Но и цехов, и вообще всех, кто участвует в общем деле. Не тимуровская команда. Но творческая группа крови должна совпадать, художественная идея или хотя бы близкое мировоззрение должно объединять. Слово "сообщество" близко к сопереживанию. А театр и есть со-переживание, со-чувствие, со-действие.

Есть мир спектакля, а есть мир театра. В нем тоже интересно, но трудно, потому что он состоит из огромного числа личностей и обстоятельств. Жизнь театра – как жизнь человека: творческие периоды разные, бывает и полное опустошение. Все это для живого организма естественно. Театр может переживать хороший период или очень хороший, но может и заболеть. Жизнь – процесс, театр – процесс, спектакль – процесс.

Должен естественно заканчиваться один период и начинаться новый. Казалось, что Таганка завершилась, когда Любимов уехал, и его не пустили обратно. Но потом был в этом театре интереснейший, трагически закончившийся, период у Эфроса. Когда Любимов вернулся в Россию, ему захотелось чего-то нового, но пошла – со всех сторон – катавасия, обеим сторонам не хватило мудрости. Все и рухнуло, как ни старался продлить эту историю

замечательный Валерий Золотухин.

Спектакль должен каждый раз умирать и рождаться. Это практически невозможно, но так должно быть. То же самое с театром. Если чуда не случается, нового дыхания не находится, он умирает, а люди ополчаются на само понятие "репертуарный театр". Идея Станиславского и Немировича – идея грандиозная. И воплощение замечательное: товарищество, пайщики… Лучше нет в природе названия, чем "Художественный общедоступный театр". Два вроде бы противоречащих друг другу определения: художественное никак не может быть общедоступным, и наоборот. Но Станиславский и Немирович их совместили. И очереди в театр, который требовал от зрителей встречного движения, состояли из людей, приехавших со всей России.

Да, были не только взлеты, разные были времена… Но аж в 1940 году, когда ему было восемьдесят два года, Немирович поставил гениальный спектакль "Три сестры".

Есть театр Фоменко, Додина, Женовача… А в легендах – МХТ, театр Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, потом – Товстоногова, Эфроса, Любимова…

Конечно, репертуарный театр был заорганизован в те годы, когда в каждом областном центре в обязательном порядке создавалось учреждение по образцу МХАТа. Но и тут все неоднозначно: надо пожить и поработать в городе, чтобы понять, что значит для него свой театр. Конечно, могут приехать туда знаменитые артисты из столицы, и люди с удовольствием на них пойдут, но это никогда не заменит того, что называется "наш театр".

Москва – Смоленск

В Русском театре Орджоникидзе (теперь – Владикавказ), куда я приехал на практику на четвертом курсе, главным режиссером была Зарифа Бритаева. Меня к ней отправила Мирра Григорьевна Ратнер, они дружили. Впервые я так надолго – на полтора месяца – уехал из дома. Жил в гостинице и даже Новый год там встречал.

Ставил "Золушку" Шварца.

Зарифа меня поддерживала, но без сантиментов.

Сижу в сквере, вокруг гуляют павлины. Думаю: "Если павлин хвост откроет (а это редко бывает), все сложится хорошо". Подыграл мне павлин: показал роскошное оперение.

Удивительно, но каждый раз кажется, что на новом месте вместе с новым спектаклем собирается новая семья. На театроведческом факультете, на режиссерском, в английском самодеятельном театре, в Орджоникидзе – везде так и было.

На пятом курсе, после работы в профессиональном театре, надо было делать очередной отрывок. Беру "Дачников" Горького. Занимаю в нем чуть ли не пятнадцать человек, эксперимента ради. На роль Власа назначаю парня из самодеятельного английского театра. И делаю довольно формальный отрывок. Начало бессловесное: Алехандра Гутьерес (Варвара) приходила и передвигала расставленные по сцене стулья. Ирина Сергеевна не хотела такого допустить до Завадского, я подчинился. Мира Эрцог, которая играла Калерию, стала волноваться: "Зачем ты это убрал? Самое интересное". Она, кстати, замечательно, без интонации, без выражения, ровно произносила реплику: "Грубо, зло, зачем". Я сам всегда эти слова повторяю, если что не так.

Завадский отрывок посмотрел, говорит полусмущенно: "Понимаешь, так же нельзя". А я ему весело отвечаю: "Понимаю". Как он был счастлив, что не надо объяснять, почему нельзя. В этом смысле я – его ученик.

В ГИТИСе была вольница. Мы весело жили и даже тем, что нам что-то запрещали, не заморачивались. На курсе Гончарова позже осмелились поставить "Стулья" Ионеско, и на этот спектакль накинулась театральный критик Толченова в "Огоньке". И вот завкафедрой Кнебель спорит с Гончаровым, кого из них снимут с должности. "Меня". – "Нет, меня". А проректор ехидничает: "Не волнуйтесь, вас обоих снимут".

В Москве в то время была шикарная театральная жизнь. Я все спектакли гениального Эфроса в Театре имени Ленинского комсомола простоял: "Чайка", "Мольер", "Снимается кино"… Видел у Юрия Любимова "А зори здесь тихие" с потрясающим

художником Давидом Боровским, у Марка Захарова – грандиозное “Доходное место” в Театре сатиры и “Хочу быть честным” в Студенческом театре МГУ. Замечательный спектакль был по свободе способа выражения! И Валентина Плучека – впечатление жизни! – “Теркин на том свете”. Теркин – Анатолий Папанов. Труппа в Театре сатиры подобралась фантастическая: Георгий Менглет, Вера Васильева, Татьяна Пельтцер, Анатолий Папанов, Андрей Миронов.

Я очень любил вахтанговский театр. И попадать в него было легко. Там работала капельдинерша Паня. Ей надо было дать двадцать копеек, и она пропускала на любой спектакль. Помню, играют Юлия Борисова и Юрий Яковлев “Двое на качелях”, спектакль идет чуть не единственный раз, потому что его снимают: Борисова была депутатом, и Фурцева сочла, что депутат не может играть эту роль. Желающих видеть спектакль столько, что администрация вызвала милицейский кордон. Толпа тех, кто пробует пробиться к тете Пане, страшенная. Но мне удалось. Дальше надо было быстро бежать в бельэтаж, стоять там и делать вид, что не слышишь всех этих “подвиньтесь” и “здесь нельзя стоять”. К вахтанговцам я ходил на все, даже на “Стряпуху замужем”. Рубену Николаевичу тоже приходилось и Софронова ставить, да еще лучших актеров занимать: Юлия Борисова играла, Лариса Пашкова, Николай Гриценко, Николай Плотников. Забыть не могу опереточного дуэта Юрия Яковлева и Людмилы Максаковой. Такая она была молодая, ладная, яркая! В “Живом трупе” мне не нравилось оформление, но Гриценко, и Максакова (еще студентка) – Маша… И Цецилия Мансурова…Что за труппа была! Откуда такие силы стягивались?!

В Театр имени Моссовета я приходил как ученик Завадского. И здесь тоже на сцене – невозможные красавицы и красавцы. Мордвинов, Плятт, Марецкая, потом – Геннадий Бортников, Валентина Талызина… Стоит на сцене Ирина Карташева (я ее обожал) – ну просто царица мира! Я, точно как Хлестаков, обалдевал от этих прекрасных людей. Понимал, наверное, что не все так просто, что тысяча интриг плетется в каждом театре, но все это было где-то далеко и неважно.

В Театре имени Маяковского входные билеты были дешевые, я стоял и смотрел с бельэтажа спектакли Охлопкова, они меня очень увлекали. Первый, что я увидел, – “Молодая гвардия”. Отчаянная театральность, эффектное зрелище. Кстати, на юбилее Охлопкова он говорил, что взялся за “Молодую гвардию” в тяжелый период, когда на него ополчился весь коллектив театра.

На некоторые спектакли, в том числе на “Гамлета”, театр набирал народ для массовки. Специальные бригадиры отводили

желающих участвовать куда-то вниз, переодевали, объясняли, когда и куда выйти и сколько простоять. Я один раз туда попал и помню каждый момент: и музыку, и как двигались огромные декорации Рындина. Это был этапный для театра спектакль. В тот вечер Гамлета играл Эдуард Марцевич, а Гертруду – Галина Григорьева (Маша в кинофильме “Дубровский”). Иду я по актерскому фойе, а она по телефону разговаривает. Вроде самый обычный текст, а отчего-то в память врезался: “Да, Николай Павлович, это Григорьева (пауза). Да, сегодня Соня Зайкова Офелию играет”. Глаз от нее оторвать было нельзя, красоты женщина необыкновенной! В “Иркутской истории” замечательно играли Александр Лазарев и Светлана Мизери. И “Медея” с Евгенией Козыревой, которая шла в Зале имени Чайковского: когда Медея убивала детей, она шла по сцене и тащила за собой две красные ленты.

Почему их не поменяли местами? Охлопкова – в Центральный театр Красной армии, ему пространства Театра имени Маяковского было мало, а Алексея Дмитриевича Попова, который мучился на громаднейшей сцене армейского театра, – в бывший Театр революции, где он в свое время так органично работал.

У Бориса Равенских мощнейший был режиссерский темперамент, но иногда в спектаклях его зашкаливало. А все же прекрасные были его спектакли в Театре имени Пушкина – “Дни нашей жизни” по Леониду Андрееву, “Поднятая целина”, инсценировка романа Шолохова. Варюха – Тамара Лякина. Юрий Горобец – Давыдов. Афанасий Кочетков – Нагульнов. Леонид Марков играл Тимофея Рваного. И Нина Попова, она позже появилась, молодая, прекрасная. Тамара Лякина у Равенских во всех спектаклях была занята, она действительно необыкновенная.

А в девятом классе, в шестнадцать лет, я увидел Ларису Орданскую в “Мачехе” по Бальзаку в Театре имени Ермоловой. Какой голос был прекрасный – низкое вибратто, и тоже красива необыкновенно. Я просто ошалел – не сказать “влюбился”.

Видел все спектакли Леонида Варпаховского. Как в них Леонид Галлис играл! Чего стоит само название “Обоз второго разряда”, а на сцене было здорово! И “Мольба о жизни”. Помню актеров Валерия Лекарева, Всеволода Якута. Варпаховского быстро сняли. Потом уже – его спектакли в Малом театре, там тоже, конечно, было много прекрасных артистов.

И “Современник” – “Традиционный сбор” Олега Ефремова… Вот они – репертуарные театры.

В то же время – “Эдип” в постановке Дмитрия Алексидзе с Серго Закариадзе в главной роли. Он стоял на огромной

лестнице, спиной к залу, и, получив страшное известие, падал назад головой вниз. А в другой сцене стоял рядом со стеной и как будто в нее, в эту стену, вдавливался. Играли они тогда в Кремлевском театре, и мы с Еленой Константиновной Бесядовской и Олей Глазуновой решили по окончании спектакля дождаться Закариадзе, чтобы поблагодарить. На сцене он казался огромным, а на улицу вышел невысокий человек в сванской шапочке.

В том же Кремлевском театре гастролировали англичане. Лондонский театр привез “Любовью за любовь” и “Отелло”. И там, и там играл Лоренс Оливье. В комедии он просто купался, слов можно было не понимать, все становилось ясно благодаря восторгу и счастью существования актера на сцене. На другой вечер он же – Отелло, босой дикарь. Такая силища! Видел я еще “Гамлета” с Майклом Редгрейвом Шекспировского мемориального театра. На монологе “Быть или не быть” он вынимал белый платок и сморкался. Я хорошо запомнил этот прием “занижения”.

Когда в филиале Художественного театра Пол Скофилд играл Лира, мои однокурсники влезли в окно, а я – из хорошего воспитания – замешкался. Потом решился, но окно уже закрыли.

А еще мы подделывали пропуска. Например, был у нас пропуск на какой-нибудь спектакль. Славка Коржуев с нашего курса идеально подделывал почерк администратора театра. Но его по такому пропуску не пропустили, вывели на чистую воду, а я просто зачеркнул “на одно лицо”, вписал слово “два”. И прошел!

Однажды я видел, как Марис Лиепа (он еще работал в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко) спрашивал у Большого театра лишний билет на Уланову. И я спрашивал. Оба не попали.

Все одно за другим, все подряд, все летит. И нет больше вопроса “а так можно?”.

Тут-то и наступает момент, когда мне надо ехать в Смоленск, в тамошний драматический театр. И самому выяснять отношения с жизнью.

Это был 1968 год, когда советские войска ввели в Чехословакию. В Смоленске в то время работали замечательнейший главный режиссер Александр Семенович Михайлов (это он поставил “Гамлета” в Ташкенте с Владимиром Рецептером) и директор театра – чудесный человек Феликс Шухмахер, который потом в Израиле возглавлял Совет ветеранов войны. Михайлов наприглашал выпускников из Ленинграда и Москвы, и в театре образовался цветник: Миша Али-Хусейн и

Боря Сорокин – щепкинцы, Юра Лактионов и Леша Свекло – из ГИТИСа, Надя Серая, ученица Евгения Лебедева из ЛГИТМиКа (Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии). И очень хорошая атмосфера: свободного существования в профессии.

Вот я и поехал на преддипломную практику из Москвы, где уже Таганка цвела и “Современник”, в Смоленск. Въехал на том шикарном времени. Решил, что все дозволено.

Сделал инсценировку и выпустил на огромной сцене огромного театра “Двух товарищей” Владимира Войновича. Эта вещь только что в “Новом мире” была напечатана, и спектакль вышел свободный, яркий. Я решил, что воспоминания героя будут воплощены в форме циркового представления про прекрасную советскую жизнь (по тексту отец героя пишет репризы для цирка, я за это и зацепился). Встречались два товарища, одетые в военную форму, а затем попадали в стихию цирка. На сцене – турник, трапеция. Тумбу цирковую поставили, на нее водрузили огромную милицейскую фуражку, и все ей отдавали честь. Посередине сцены стоял черный квадрат, из которого выходили артисты. Там был милиционер-ходок, ловелас, и вокруг него – девочки. Актеры, как акробаты, висели вниз головами. Вели диалоги, раскачиваясь на качелях. Заслуженная артистка, знаменитая в Смоленске Тамара Александровна Калачевская с радостью прыгала на кубик и говорила: “Ап!” Я был раньше в Московском цирке на Цветном бульваре, пришел в полный восторг от этой точности и этого тихого “Ап!” летающих акробатов и решил перенести на сцену.

Актер Юра Лактионов делал декорации и костюмы. Невероятных денег стоила специальная ткань для костюмов. Дирекция все обеспечила.

Пригласили знаменитого пантомимиста Александра Орлова (ставил “Мертвые души” в Театре киноактера), но он не смог приехать и посоветовал позвать молодого парня из Львова – Андрея Дрознина. Он, теперь знаменитый педагог, до сих пор считает, что работа над “Двумя товарищами” – одно из главных впечатлений его жизни. Именно он придумал для всех девочек разные невероятные походки.

В самом театре была вольница. Молодые актеры разделяли мои чувства, артисты постарше, пусть с опаской, тоже втягивались. Все делалось с искреннейшим посылом.

Сначала мы показали большой отрывок. Мамочка моя приезжала на этот показ и волновалась: “Алеша, мне за тебя страшно”. Михайлов, наоборот, ободрял: “Все хорошо, скажи маме, что все в порядке”. А у меня и предчувствия не было, что

может быть не в порядке. Патриотизм у меня неистребимый, я и мысли не допускал, что спектакль будет “против”. Просто весело. Тем более первый секретарь обкома после премьеры вроде хвалил: “Молодцы ребята, пробуйте, дерзайте!” Ему понравилось, но оказалось, что не он один решает.

После премьеры устроили вечер, на котором артист Алеша Свекло от имени театра подарил мне чемодан, “так как вам предстоит много ездить”. Я недоумевал: “Почему это я должен много ездить?” Между тем Бенкендорф звал меня к себе – в штат Московского областного театра. Я объяснял, что в Смоленске сцена шикарная и труппа еще лучше. Он огорчался. Его жена, редактор издательства “Искусство” Тамара Александровна Путинцева настаивала: “Вы с ума сошли? Вам предлагают в Москве работу, а вы поедете в какой-то Смоленск?” В конце концов Сергей Александрович согласился: “Я тебя понимаю, поезжай”.

Дальше – “Стеклянный зверинец”. Автора я всегда воспринимаю как близкого родственника, мне важно, впечатление, которое этот автор производит как человек. И вот я всматривался в портрет Теннесси Уильямса, спрашивал: “Кто ты мне?” и ненавидел эти непроницаемые мутные глаза. Зато позже вполне проникся замутненностью его взгляда.

Перед тем как приступить к этой работе, я оказался с театром на гастролях в Вильнюсе. И увидел в витрине магазина банку томатного сока. Видно, он там слишком долго стоял и разделился на фракции: вверху плавало что-то мутное и светлое, а внизу – красная пупырчатая жижа. Так возник образ красной пустыни для “Стеклянного зверинца”. В театре все должно рождаться, а не насаждаться.

Идея спектакля отчасти связана с авторской ремаркой: не должно быть бытовых предметов, только воображаемые. “Замечания к постановке” Теннесси Уильямса я прочел значительно позже: “В наше время каждый должен понимать не принципиальность фотографического в искусстве: то, что жизнь, истина или реальность – это органические понятия, которые поэтическое воображение может воспроизвести или предложить в своей сущности только через превращение, через преобразование в иные формы, отличные от тех, что обнаруживаются в явлении. Эти замечания не готовились как предисловие только к этой конкретной пьесе. Они касаются представления о новом пластическом театре, который должен сменить выдохшийся театр реалистических традиций, если, конечно, театр должен вновь обрести свою жизненность как часть нашей культуры”.

У меня возникло простое решение, такой, можно сказать,

апогей формализма – выразить второй план через пластику. Двигались актеры шикарно: говорили об одном, а пластически выражали нечто иное. Тяга матери к сыну, сына к матери, брата к сестре, друга к другу – все выражалось через пластику. Представить такой спектакль в те годы в областном центре было сложно, однако мы его сделали. Ребята этой историей были дико увлечены.

Профессия патологическая

В книге “Записки советского актера” (я ее еще в Шанхае прочитал) Николай Черкасов рассказывает, как они с Мравинским в молодости, во время учебы, подрабатывали статистами в Мариинском театре и в “Борисе Годунове” должны были подхватывать падающего Шаляпина. Секундой раньше он пел, из глаз его катились градом слезы, потом падал и, отвернувшись от зала, говорил им: “Учитесь, как надо”, снова оборачивался в зал и заливался слезами пуще прежнего. Вот это настоящее, актерское – идет от подлинного творчества. То, что мне больше всего нравится – когда не просто правда жизни на сцене, а правда творческая. Это ведь разные вещи: правда творчества и правда жизни. Чистый реализм на сцене, наверное, невозможен. Ведь наше искусство условное. А артист должен оправдывать любую ситуацию.

Станиславский рассказывает про мальчика: тот пришел на прогон, посмотрел и сказал, что дома в доме не бывает. И Константин Сергеевич согласился!

В РАМТе начинающий режиссер волнуется: “Какая странная ситуация в пьесе: люди превращаются в рыбок”. Я отвечаю: “Как только вы об этом подумаете, вам конец. И актера собьете с толку. Если он засомневается, что человек на сцене может превратиться в рыбу, значит, он – не актер”.

В Александринском театре Акимов построил огромный пандус во всю сцену, на нем нужно было играть. Пришел на репетицию знаменитый артист Илларион Певцов – тот, который в жизни заикался, а на сцене – нет. Посмотрел, развернулся и ушел. Вернулся только через две недели и стал репетировать как ни в чем не бывало. А на недоуменный вопрос партнеров ответил, что за это время для себя определил психологию героя: “Я понял: раз мой сумасшедший брат-архитектор подарил мне этот дом, то я буду в нем жить, а что мне остается?”

Другой бы просто ходил по этому пандусу, а Певцову нужно было оправдать свое существование в таком пространстве.

В основе спектакля всегда лежит конфликт. Нужно искать, что происходит между людьми помимо слов, и тогда конфликт возникает даже в сценах, ничего подобного как будто не предполагающих.

Слова и жесты часто не совпадают с тем, что мы думаем и чувствуем. На сцене каждую минуту должно происходить своего рода упражнение на координацию, когда одной рукой стучишь себя по голове, а другой гладишь по животу. Мысль не обязана

совпадать с пластикой.

Если актер умеет одновременно держать все три плана (что мой персонаж делает, что он при этом думает и как я к нему отношусь), он и есть настоящий мастер.

Актерская природа, мне кажется, какая была, такая есть и будет. Беда же наша в том, что из профессии уходит содержание, утрачивается ценность мировоззрения отдельной личности, и отсюда возникает стремление к усредненности. Стирание индивидуальности происходит тогда, когда человек начинает искать отмычки в профессии, с которыми ему легче существовать. Конечно, есть чисто технологические приемы, без которых действительно не обойтись, важно только, чтобы они не становились единственными.

Иногда народ жалуется: мол, слишком загружены работой. Я всем советую вслух эти слова не произносить. Были эпизоды, когда кто-то из актеров просил: “Не занимайте меня, пожалуйста, у меня и так много ролей. Можно, я поеду на дачу, маме помогу?” А потом возвращается человек, и нет для него почему-то новых ролей. Так складывается не потому, что я нарочно хочу проучить, а само по себе, не находится материала.

Но это редкий случай. Обычно нет более жадных до работы людей, чем артисты. Им всегда ролей мало. Это профессия патологическая. Хотя любая творческая профессия – не слишком естественная.

Вот идет по телевидению на 9 Мая старый фильм, допустим “Они сражались за Родину”. Играют Василий Шукшин, Вячеслав Тихонов, Сергей Бондарчук, Георгий Бурков. А следом за ним еще один фильм, тоже про войну, только снятый сейчас. И обвал. Почему так? Те знали, ради чего играют. А эти, даже если знают, все куда-то утекает. Актер плачет, а зрителю это безразлично, потому что актер в этот момент действует за него. Важно, чтобы плакал человек в зале, а не актер на сцене. Как говорит Стоппард: пусть актер делает свое дело.

Смоленск – Москва

Новый директор смоленского театра (прежнего сняли) говорил, что в “Стеклянном зверинце” я со своими пластическими приемами дошел до абсурда. Зрители были несколько обескуражены, но с любопытством смотрели. Возмущенный третий секретарь обкома вызвал к себе актрису Иру Мартемьянову, и она ему предрекла: “Скоро так будут работать все режиссеры”.

Но прежде чем сбылось ее предсказание, то есть на следующий день после премьеры “Двух товарищей”, собралось бюро обкома. И случился страшный скандал: спектакль-де формалистический и антисоветский. Мало того, оказалось, что обком и Управление культуры намереваются собрать общественность в Доме актера, устроить там судилище.

Александр Михайлович сразу все понял, попробовал пригласить для защиты кого-то из Москвы, из педагогов, из критиков, но никто приехать не смог. На обсуждении, в битком набитом совершенно незнакомыми мне людьми зале разворачивалась политическая акция: “В то время как на родине космонавтики, в День космонавтики, совсем недавно…” Я же сидел в полном изумлении и не мог понять, о чем они говорят, какое там “анти”? Нашелся журналист, который начал возражать, за меня заступаться: “Он же вам сердце свое выложил”. После него стали выступать люди в поддержку спектакля. С ними потом расправились: кого-то сняли с очереди на квартиру, кому-то не давали защитить диссертацию.

Я впервые пережил момент, когда искреннее и свободное чувство натыкается на жуткую стену. У меня по этому поводу даже страха никакого не было, только изумление.

Александр Семенович подарил мне книгу с подписью: “Сколько сегодня было мук, и треволнений, и чаяний, и мечтаний. Может, это потому что ты родился? Хорошо, что ты родился”. 6 июня, в мой день рождения, Михайлов приехал в Москву, и его на коллегии министерства уволили с должности – не за меня конкретно, а по совокупности: обвинили, что у него в театре – “парад неудачников”. Это про персонажей пьес Володина, Розова, Зорина, еще про что-то, что оказалось идеологически неверным. То есть на подведомственной Михайлову сцене все герои, говоря современным языком, лузеры. В общем, выявилось в Смоленске вражеское гнездо. И поехал Александр Семенович очередным режиссером в Волгоград. Директора театра тоже сняли.

Так начался трудный период моей жизни.

Праздник учебы, вхождение в театр – и тут такой обвал. Вернулся я из Смоленска, но обнаружил, что и в Москве двери закрыты, хотя в том же министерстве встречались отдельные люди, которые ко мне хорошо относились, и Юрий Александрович за меня хлопотал, но куда бы я ни обращался по поводу работы, везде отделывались посулами: “Завтра, послезавтра”. Потому что уже вышла статья замминистра в “Театральной жизни”, главным редактором которой тогда был Юрий Зубков, и в ней названы были не только Марк Захаров и Анатолий Эфрос (кажется, именно они), но “даже выпускник ГИТИСа Бородин”, которого за спектакль в Смоленске осудила общественность. И стал я в ожидании работы не распрямляться, а сгибаться.

Ушли из жизни бабушка и папа. И мама. В пятьдесят два года ее не стало. Без нее мир рухнул. Мне уже двадцать восемь лет, а мысли такие: “Сяду на скамейку, просижу на ней всю ночь и замерзну”.

Дело было в Смоленске: как-то утром, проснувшись, вдруг начинаю притворяться, что я не в себе. Вызвали мне врачей, поместили в больницу. Приходил профессор в окружении практикантов, задавал вопросы, я на них отвечал: “Вижу, что иду по коридору, где-то вдали свет горит”. Он удовлетворенно кивал: видимо, подходили мои ответы для его научной теории. Каждую секунду я притворялся. На голубом глазу. Не то чтобы симулировал, но как-то бежал от всего на свете. Такая вдруг растерянность перед жизнью появилась, что я решил от нее прятаться. Защищался таким образом: “С меня взятки гладки, я больной”. Настоящей клиники в этом и в помине не было.

Не знаю, чем бы дело кончилось, но приехала моя сестра Наташа и буквально вырвала меня из этой западни. Состояние мое дома, в Пушкине, какое-то время еще оставалось скверным, но потом потихонечку наладилось.

И в Москве начались наши новые отношения с Лёлей, самым главным в моей жизни везением. Мы же еще с Шанхая были знакомы, а тут что-то вспыхнуло. Это, конечно, мое личное дело, оно никого не касается, но в Лёле есть камертон и – одновременно – понимание. Мама моя очень хотела, чтобы мы поженились. Только сама до этого не дожила.

Несколько лет назад дети – Наташа и Вова – подарили мне удобное кожаное кресло. С тех пор каждый день я возвращаюсь домой и сразу (даже не поев) сажусь в него, а Лёля садится на кровать. И минут сорок мы с ней просто разговариваем о том, что произошло за день. И вне зависимости от того, что произошло,

этот разговор для меня – главное событие дня.

Вообще Лёля и мои три сестры – Наташа, Таня, Маша – всегда меня спасали. Семья наша оказалась творческой – не знаю почему, но это так.

Наташа окончила Педагогический институт, ее специальностью был “русский для иностранцев”, и все у нее по этой линии складывалось благополучно. На моем дне рождения она познакомилась с директором фестиваля “Золотая маска” Эдуардом Бояковым. Обычно мы дни рождения дома справляли: двери в наш небольшой холл снимали, ставили большой стол, вокруг которого собирались и родные, и студенты мои, и Александр Червинский с Юрием Щекочихиным приезжали, и актеры, конечно. Человек сорок общим счетом. Потом все это мероприятие переехало в театр. Здесь Наташу увидел Бояков, человек очень цепкий, который хорошо понимает, кто ему на том или ином этапе нужен. А Наташе хотелось каких-то перемен. И он ее уговорил пойти в администрацию “Золотой маски” Там она очень активно работала. И РАМТу помогала со всеми проектами: в частности, когда мы выпускали “Берег утопии”. Подружилась с автором пьесы Томом Стоппардом. Буклеты для спектаклей выходят под ее началом, причем занимается она ими совершенно бескорыстно

Таня моя рисовала хорошо, окончила Строгановский институт, она – художник-дизайнер. В Америке прожила три года, овладела всякими компьютерными программами, потом вернулась, решила, что лучше работать дома, тогда они повстречались с Наташей Старосельской, редактором журналов “Страстной бульвар, 10” и моего любимого – “Иные берега”. Таня создала стиль журнала, дизайн всех номеров. Она дома вычитывала текст, набирала его, готовила макеты. И для РАМТа тоже делала буклеты к юбилею.

Говорят, что боль утраты проходит со временем. Но она не прошла с тех пор, как не стало Танечки. Только сначала кажется – пропасть, а потом возникает ощущение все сильнее укрепляющейся связи. И твердое знание, что эта связь не может прерваться.

Маша окончила университет, много занималась журналистикой и переводами, но главное, что она пишет замечательную прозу, была в семинаре у Льва Аннинского, который написал прекрасные предисловия к сборникам ее повестей и рассказов “Золотая пчела” и “Мера любви”.

Благодаря сестрам и сыну Наташи – Саше Николаеву мы выпустили книгу “Семейные хроники”, историю нашей семьи. Это стало для всех нас очень важным событием. Мы устроили

“презентацию” нашей книги в театре, в выходной день, в моем большом кабинете. Собралось невероятное число народа – родственников и друзей. Я очень запомнил, как двухлетний Сашенька (мой внук) бегал по нашему огромному фойе.

Недавно и Лёля со своим замечательным братом Сашей издали книгу о своей истории – “Далекие и близкие”. Сколько нового я смог узнать о прекрасных людях – Корицких, Митаревских, бабушке Софье Львовне… Как необходимо знать свою родословную нашим детям, сыну Саши и Тани – дорогому Диме Митаревскому.

Наша театральная деятельность требует мужества и внутренней силы. Это у меня было: от дома, от семьи, от института, от обоих факультетов. Но после Смоленска я оказался на грани и мог сломаться, если бы не Лёля, не сестры, не Завадский, не Ирина Сергеевна Анисимова-Вульф…

Виновных нет, поверь, виновных нет

Режиссура – особый способ существования, вид творческого взгляда на жизнь, она создает на сцене новую реальность. Когда все благополучно, мы должны чувствовать неблагополучие. И наоборот.

Импульс для любого спектакля – то, чего ты категорически не можешь принять. Тогда рождаются хорошие замыслы.

Как сказано в "Короле Лире":

> *Виновных нет, поверь, виновных нет:*
> *Никто не совершает преступлений.*
> *Берусь тебе любого оправдать.*

Самого подлого оправдаю, но острее, мне кажется, выйдет в итоге конфликт, если дурной поступок совершает не чудовище, а человек, который отстаивает свою правду, живет ею и не склонен каждую минуту думать, что он – негодяй. Именно в театре это можно показать. Даже людоеда понять: может, он ничего другого просто не в состоянии есть. И я думаю, как это сыграть, как разобрать с актером роль того же людоеда.

В сказках обычно все линейно, а, например, у Шварца так не бывает. У любого его отрицательного персонажа отыщется свое обаяние, своя правота, хотя от этого он не станет менее отрицательным, и расстановка сил принципиально не изменится.

На сцене важны контрасты. Настоящая свобода возникает тогда, когда параллельно с тем, что происходит внутри персонажа, у актера есть к нему свое отношение. Тогда появляется самоирония, одно из главных человеческих качеств. Если ее теряешь, то моментально превращаешься в функцию. Иногда говорят, что надо к себе относиться с полным уважением – я просто падаю от этой фразы. Вот и к персонажам надо относиться с некоторой иронией. Герцен в пьесе Стоппарда "Берег утопии" держит речь на общественную тему, вместо того чтобы оплакивать смерть своих родных. Только что "Моя жизнь кончена", но тут поступило известие про типографию, и он сразу ожил. Трогательный момент и одновременно смешной. Среднеарифметический нормальный человек так себя вести не будет.

Если верно настроиться, все будет нормально: я – не раб, я – хозяин себя. Важно познание себя в изначальных вещах.

Еще – нельзя уставать заново влюбляться, восторгаться,

восхищаться, открывать друг друга. Не только в актерской профессии. Это нужно ради того, чтобы жить. Иначе будет не жизнь, а повторение пройденного, и человеку станет все скучно. Тот, кто не успокаивается, тот, мне кажется, живет полноценно.

Москва – Киров

Жили мы с Лёлей на Маросейке, в коммуналке. У нас уже Наташка родилась, и спала она богатырским сном среди нашего хохота и гвалта, потому что гостей у нас по-прежнему было много.

А на работу с клеймом “формалиста” я никак не мог пристроиться. Три года это тянулось, наверное, с 1970-го по 1973-й. Хотел уехать куда-нибудь, где у меня был бы свой театр. Иначе ведь так и просидишь всю жизнь в ассистентах. Хотя ассистентом я тоже мог быть очень хорошим.

На эту должность меня даже Семен Аркадьевич Баркан приглашал в театр “Ромэн”, где был главным режиссером. Ждал я его для первого разговора в предбаннике дирекции. И в то же время пришла сама Ляля Черная, немолодая уже, обаятельная. Рассказывала с юмором, что цыгане крадут не из корысти, а по зову души, по призванию.

Вечером пошел смотреть спектакль: цыганский колхоз против кочевого табора. Что-то в таком роде. Я просто обмер и в антракте ушел, думал, что никто этого не заметит. Но на следующий день Баркан говорит: “Что же вы ушли? Ведь во втором акте самое интересное – танцы”. Больше я туда не пошел.

Ирина Сергеевна пригласила меня ассистентом в Театр имени Моссовета, репетировали тогда плохую пьесу Исидора Штока “Земля замоскворецкая” про ткачиху, которая била все рекорды производительности труда. Я предложил: “Ирина Сергеевна, а не поставить ли лучше “Вишневый сад”?” “Ну как вы не понимаете, – ответила она, – нельзя поделить главную роль между Любовью Петровной Орловой и Верой Петровной Марецкой!” Я: “Так пусть сыграет Талызина”. Ирина Сергеевна, которая обожала Талызину, с тяжелым вздохом: “Это невозможно”.

Ирина Сергеевна настояла на том, чтобы меня взяли преподавать на режиссерском факультете. Жалованья положили сперва двадцать четыре рубля, потом сорок восемь – это уже было большое достижение.

Иду на занятия и думаю: “Студенты-то старше меня, а я иду их учить, это же не фунт изюма”.

Большего провала, чем то занятие, в моей жизни не было. Видимо, нельзя так себе говорить, по крайней мере мне – нельзя. Студенты ко мне хорошо относились, и курс был сильный: Валя Врагов, Эдик Кольбус, Аркадий Абакумов, Света Врагова, Юра Береза. Я ставил с ними большой отрывок из “Физиков”

Дюренматта (эту пьесу тогда очень любил), и Света там шикарно играла врача-психиатра Матильду.

В Студенческом театре МГУ (куда меня порекомендовал Юрий Александрович) я сделал музыкальный спектакль по пьесе венгерского драматурга Миклоша Хубаи “Три ночи одной любви”. Много лет спустя театр “Мост” праздновал в Доме музыки свой юбилей. Я увиделся с профессором Всеволодом Шестаковым (он играл героя в “Хочу быть честным” по Войновичу у Марка Захарова) и с Андреем Смирновым, серьезным ученым, он был занят в моем спектакле, а в молодости работал с Петром Наумовичем Фоменко на Ленинских горах. Мы давно не виделись, обрадовались встрече. И меня на этом вечере наградили памятной медалью, а вручал мне ее Максим Галкин, который тоже когда-то в этом театре играл. Я очень расстроился, что не взял с собой внука Никиту и он не увидел, как знаменитый шоумен вручает мне награду.

А в те годы, когда я репетировал, был очень хороший актерский состав, но сам я оказался не на высоте, не нашел общего решения, а в этом случае никакой разбор не поможет, получится что-то среднеарифметическое.

Потом попал на стажировку в Театр имени Гоголя к Борису Гавриловичу Голубовскому. Поработал ассистентом на “Последней жертве” и поставил детский спектакль.

Звали меня в Горький по рекомендации Толи Смелянского (он тогда был завлитом Горьковского ТЮЗа, лично меня не знал, но был наслышан про “Двух товарищей”) ставить “Город на заре”. Я на это предложение даже не среагировал. Наверное, мне не хватало тогда опыта, гибкости, сейчас-то я думаю, что надо было ехать в Горький. С другой стороны, тогда уже было понятно, что в своем театре ставить лучше, интереснее.

Общее мое состояние все-таки было неважное, потому что из этих разовых опытов не могло выйти никакого серьезного продолжения. Зрела мысль о своем театре. Так что идея Лены Долгиной легла на разрыхленную почву.

Встретил я ее в Москве, возле Центрального телеграфа. Вернее, встретила она меня, потому что я Лену сперва не узнал. Она училась на год позже меня у Марии Осиповны и вспоминала потом, с каким восторгом они, студентки, смотрели на “мальчиков Завадского”. По окончании института драматург Лев Устинов рекомендовал ее главному режиссеру Кировского ТЮЗа Евгению Минскому, и к моменту нашей случайной встречи Лена работала режиссером в Кирове. Сложилось так, что меня Валентина Георгиевна из деканата режиссерского факультета отправила в Киров, не в ТЮЗ, а в драматический театр

Я приехал и позвонил Лене. Лена – очень активный и жизнелюбивый человек: “Какое счастье, что ты приехал. У меня как раз в три часа дня спектакль в ТЮЗе, приходи”. Она меня позвала на свой прекрасный спектакль “Дождь лил как из ведра” (по пьесе Александра Хмелика и Михаила Шатрова). Декорации ей делал Володя Портнов, хотя его основная работа была – режиссер в Кировском драматическом театре.

Проходит время. Лена появляется в ГИТИСе, где я репетирую “Физиков”, и сообщает, что из Кировского ТЮЗа уходит главный режиссер. Я отвечаю, что готов его заменить, но у меня Лёля и Наташа.”Что ж, пойдем, спросим у Лёли”. Только Лена открыла рот, Лёля моя, не задумываясь, как Елена – Инсарову: “Едем”.

Получив такой ответ, Долгина пошла в Министерство культуры к Светлане Романовне Терентьевой, редактору Репертуарно-редакционной коллегии Министерства культуры РСФСР (с которой мы потом дружили, она помогала нам и в Кирове, и в Москве), и та обещала, что пробьет мое назначение. Оставалось утрясти вопрос в самом Кирове. Но и тут проблем не было. Позвонил мне оттуда начальник областного Управления культуры Александр Дмитриевич Глушков: “Приезжайте. Вятские – парни хватские”.

Первый год я периодически возвращался в Москву. Однажды в поезде по дороге в Горький встретил Смелянского и пожаловался, что тяжко уезжать от Лёли, от дочки. Мне его слова очень помогли: “Скажи, а что у тебя есть, кроме этого театра?” Вот есть же такие спасительные фразы! Например, Лёля, когда я жалуюсь на плохое самочувствие, спокойно отвечает: “То ли еще будет”. Веселеешь моментально.

Жена декабриста, Лёля моя, по специальности – физиолог, работала в Москве в НИИ, но из-за моего назначения в Киров бросила работу над диссертацией и переехала ко мне. В Кирове устроилась в Институт пушнины (в Москве людьми занималась, а здесь волками и лисицами), но опять пришлось отложить работу над новой диссертацией, потому что меня перевели в ЦДТ. Третью по счету диссертацию она защитила уже в Москве, в Институте гигиены детей и подростков, когда мы вернулись.

В Кирове Вовка родился, Наташа там в школу пошла.

Шесть с половиной лет кировского счастья. У нас был дом и театр, театр и дом, вот все, что нужно. И ничего отвлекающего.

Все зависит от людей. В Кирове, если сравнивать со Смоленском, было гораздо свободнее. Вроде те же законы, те же правила, но все равно по-другому. И само место такое: Герцен, будущий герой спектакля “Берег утопии”, отбывал там ссылку. Салтыков-Щедрин был там советником губернского правления.

Во властных структурах работали потрясающие люди. Замначальника Управления культуры Ариадна Николаевна Закалата (ей сейчас больше девяноста лет), и муж ее – красавец, в горкоме работал, и третий секретарь обкома Карачаров, и завотделом в обкоме Зыков, и завотделом горкома комсомола Володя Микрюков, и Валерина Миронова. И газета там была отличная, кажется, называлась “Рабочий путь” (Константин Верхотин руководил отделом культуры, а Лида Смирнова была его заместителем). Когда я сообщал, что мы хотим поставить такой-то спектакль, завотделом обкома отвечал: “Вы – специалист, вам решать”. Когда Володя родился, горком партии дал машину, чтобы Лёлю с сыном забрать из роддома.

Комплексов по поводу ТЮЗа (что это-де театр второго сорта) у меня не было. Посвободнее тогда в этих театрах было, меньше административного внимания на них обращали.

Ни под кого не подлаживаться

У Карнеги я вычитал три правила: не плачьте над пролитым молоком; не пилите опилки; не пытайтесь перейти мост, до которого вы еще не дошли.

В режиссуре важное свойство – упрямство. Даже не упорство, а упрямство. Делать так, как должно быть. Без этого нет профессии. Чтобы руководить театром, тоже нужно упрямство и мужество, особенно если у тебя есть комплексы. Я о себе никогда хорошо не думаю, мне кажется, что я того не знаю, этого не умею, зачем вообще взялся, какое право имею занимать это место. Елена Михайловна Долгина говорит: "Я ставлю спектакль и жду, что меня разоблачат". Хорошая фраза: на этот раз уж точно меня разоблачат, поймут, что я не своим делом занимаюсь. Режиссер, да еще театр дали…

У меня – комплекс добросовестности и ответственности.

Комплекс, который меня мучает всю жизнь: я во всем виноват.

Надо внутри себя комплексы преодолевать, хотя без них, наверное, нет творчества. А когда делаешь, тогда уже не сомневаешься. Мучаюсь, но упрямо делаю все, что положено. И счастье, что есть люди, которые со мной эту заботу разделяют.

Очень трудно, когда уходит личность – руководитель театра. Иногда при нем собирается такое созвездие актеров, которое способно какое-то время существовать без всякого режиссера, но это обычно – короткий период. Кому-то придется взять инициативу на себя. Нужен умный и сильный человек, готовый выступить вперед ради общего дела.

У режиссера, у руководителя театра главное – чувство долга.

Сто человек выполняют твои указания, но важно, чтобы среди них были люди, на которых можно положиться, как я мог положиться на Урина в Кирове или на Михаила Иосифовича Яновицкого в ЦДТ. Если что-то пошло не так, значит, я недостаточно упорен, недостаточно требователен. Это не эгоизм, просто должно быть именно так, как ты хочешь, а не так, как хочет кто-то другой. Зачем мне столько лет на себе тащить ужасную бесконечную тяжесть, добровольную каторгу? Затем, что иначе я буду зависеть от кого-то другого. Конечно, все равно зависишь: от того, в какое время живешь, где живешь, кому подчинен. Но внутри малого круга, внутри театра свобода – особое чувство. Оно связано с колоссальной ответственностью.

Театр отличается тем, что его делает много людей.

Был эпизод на гастролях в Минске с "Эрастом Фандориным":

Бенедиктов поставил все на огромной сцене Дворца правительства по своему разумению, я пришел позже и засомневался. Полтора часа переставляли и перевешивали, а в итоге прав оказался он, потому что не я в этом деле – профессионал, и не надо было лезть. Я, конечно, понимаю, что такое пространство, но на своем уровне. Есть режиссеры, которые сами себе – сценографы, но я так не могу. Музыку, наверное, чувствую, но если рядом профессионал, я ему, естественно, уступлю дорогу, и будет совсем другой, счастливый процесс.

Невероятно важно, чтобы на репетициях рядом была твоя команда: Станислав Бенедиктов, Елена Долгина, композитор Наташа Плэже, чтобы прямо рядом за пультом сидели художники по свету, чтобы можно было перекинуться короткими фразами с ними и со специалистами по звуку. Ни с чем не сравнимо это ощущение, когда уже что-то было по отдельности, а тут на сцене начинает соединяться.

Счастье, когда работаешь вместе с артистами, которые все понимают. Часто вспоминаю (кто-то мне рассказывал), как Эфрос Валентину Гафту, когда они работали в Театре имени Ленинского комсомола, говорил: "Гафт, переведи", то есть просил его перевести слова режиссера тем актерам, которые не умели его понять сразу (какая там гармония была, какой творческий подъем, а на пике этого подъема Эфроса сняли и назначили очередным режиссером в другой театр).

Артист, художник, композитор – партнеры по творчеству, но между нами возникают и человеческие отношения. В силу специфики работы артистов, чьи нервы обнажены, режиссер должен многое им прощать. Я так по крайней мере думаю. Задача режиссера – увлечь, а не навязать свое решение. Главное, чтобы у тебя созрел четкий замысел, тогда ты должен переть как танк и вести за собой актерскую гвардию. Если ты убедителен, настоящие актеры обязательно откликнутся. Нельзя допустить, чтобы в процессе создания спектакля у кого-то возникало ощущение самодовольства или безразличия.

В репертуарном театре есть возможность репетировать, которой нет ни на съемочной площадке, ни в антрепризе. Если актер – не дурак, он понимает, что репетиции необходимы. Конечно, есть люди, для которых заработок важнее, и те, у кого достаточно сил, чтобы совмещать театр, кино, телевидение…

Сериалы не опасны для актера, если он понимает, что наряду с ними существует нечто более серьезное. Зрители, в свою очередь, рады возможности увидеть на сцене то же самое лицо, которое показывали по телевизору. Например, массовую любовь к Нелли Уваровой обеспечил сериал "Не родись красивой", да такую, что на

тех же гастролях в Минске на поклонах толпа рвалась к ней, сметая секьюрити и милицию. В это время местное телевидение как раз транслировало этот сериал.

Я уверен в необходимости тщательной, внимательной, подробной работы с артистом. Здесь важны и человеческие отношения, и мировоззрение, и профессиональные требования, которые мы предъявляем друг к другу. Тогда возможен настоящий коллектив единомышленников, ансамбль, силами которого и творится жизнь.

Вообще-то я в должности главного режиссера в некоторых ситуациях оставался стеснительным. Инна Леонидовна Хамаза из Министерства культуры меня отчитывала: "Вы должны резко дверь открывать, уверенно. Вы уже театр создали, вы – победитель".

Помню, как опоздал на десять минут на лабораторию Марии Осиповны (о чем речь впереди) и всю первую половину, до перерыва, простоял за дверью. Зато когда Наталия Ильинична Сац возглавила Международную ассоциацию театров для детей и юношества (АССИТЕЖ), я пришел на собрание в ВТО в рубашке в красно-синюю полосу (тетя из Шотландии привезла) и в папином галстуке, тоже красно-синем. Сац спрашивает: "Кто тут из Кирова?" Я отозвался. Она: "А-а-а, я так и поняла". Видимо, мой образ совпал с тем, что ей рассказывали о Кирове, о том, что там происходит. С тех пор у нас установился с ней контакт.

Киров. Команда

В Кировской драме работали главный режиссер Виталий Ланской и режиссеры Володя Портнов с Женей Степанцовым. Труппа у них была потрясающая: Машков, Смирнов, гениальная Марина Меримсон. И у нас в ТЮЗе собралась сильная команда: Лена Долгина, Володя Урин, Стасик Бенедиктов и я. И отличные актеры.

После спектаклей мы собирались “у Долгиной” на девятом этаже. Лифт в этом доме работал до двадцати двух часов. Вот как-то раз приехала в Киров на гастроли Татьяна Шмыга, с которой Лена была знакома, и пригласила ее в гости после концерта. Ясно, что было уже “после двадцати двух”, и Шмыга (не такая уже молоденькая) быстрее всех взлетела на девятый этаж, и это никак не отразилось на ее дыхании.

Когда Лена ставила пьесу, которую написали Зиновий Гердт и Михаил Львовский “Дважды Вова” (можете представить такое название?!), приезжал Гердт с изумительной женой Татьяной Александровной, они тоже посетили наши посиделки с небольшим количеством спиртного.

Татьяна Александровна приходит в РАМТ часто: и на спектакли, и на вечеринки. Потрясающая личность! И с ней всегда – очень дорогие мне замечательные Мария Ильинична и Андрей Михайлович Ульяновы. Все они из компании Наташи Плэже. Она нас познакомила.

Сделали мы для кировского начала с Бенедиктовым “Снежную королеву”. Денег у театра было мало, поэтому костюмы шили из разных обрезков и театральных штор. Стасик взял старый задник, специально подчеркнул все его помятости, складки, прописал их краской, и вышла у него бело-синяя, будто на морозе висевшая, ткань.

В Кирове высоченные сугробы и белый снег. Позже, когда уже сыну Володе исполнилось восемь лет, я повез его на юбилей прекрасной актрисы Ольги Симоновой. Он не хотел возвращаться в Москву: “Здесь люди хорошие и снег белый”. Действительно, белый-белый был снег. Зимой так скользко, что от угла здания до входа приходилось карабкаться сорок минут, Вятичи комментировали: “Ой, завтра сколько поломатых-то будет!”

Я прибыл в Киров с простой идеей: не подстраиваться под ситуацию. За мной из Смоленска приехал Борис Сорокин, он был занят и в “Стеклянном зверинце”, и в “Двух товарищах”. А в Сокольниках в тот год функционировала актерская биржа, где в страшных количествах толклись актеры и режиссеры. Можно

было взять анкету, заполненную актером, и потом его в отдельном помещении прослушать. Я оказался единственным, кто этой комнатой пользовался. Здесь-то и нашел двух выпускников Омского училища (с курса Владимира Соколова – известного режиссера ТЮЗа и педагога). Оба пришли после армии. Толя Свинцов мне сразу понравился. А Витя Цымбал начал читать… Вдруг какой-то миг – и я понимаю, что он очень одаренный человек. Нужно было просто внимательно слушать. Витя привез из Казани Наташу Пряник. Володю Колесникова и Таню Томашевскую из ленинградского Института культуры мне кто-то рекомендовал.

Раиса Ивановна Манихина, Николай Евгеньевич Волохов, Игорь Владимирович Баскаков, Елена Васильевна Шагалова давно работали в ТЮЗе. И Ольга Симонова, хотя она моложе. И Леня Ленц уже был, он незадолго до меня пришел. И Света Видякина. Такая когорта, которая меня довольно быстро приняла.

Должности завтруппой у нас не было, но в театре появился молодой человек, который окончил Институт культуры в Ленинграде и недавно вернулся из армии. Володя Урин. Я обратился в Управление культуры и, поскольку Урин – свой, кировский, все его знали, под него открыли ставку. Лучше него завтруппой не бывает на белом свете: четкость, включение во все, умение организовывать. Директор – Геннадий Балыбердин – был хороший, но его через год перевели в только что построенный цирк. И, когда он ушел на повышение, родилась мысль – назначить на его место Урина. Владимир Георгиевич стал директором в двадцать шесть лет. Такое только в Кирове могло быть. Так началась его карьера, теперь он – генеральный директор Большого театра. А тогда должен был осуществлять наши с Бенедиктовым замыслы.

Помню, вызвали нас в Горький на совещание министерства, собранное для утверждения репертуарных планов всех театров (тогда так делали). Мы с Уриным сидим в гостиничном номере и обсуждаем рабочие проблемы: для будущего спектакля нет гвоздей. И он себя кулаком в грудь ударяет: мол, будут гвозди. Казалось, сейчас прямо пробьет эту свою грудь.

На постановки денег не хватало. Бенедиктов вечно что-то выдумывал, спасал положение. Однажды нашел какую-то ткань, покрасил, края ей опалил и вывесил сохнуть наружу. Горожане останавливались, языками цокали: “Ой, ТЮЗ-то у нас горел”.

Мы не ставили невыполнимых задач, но и не слышали никогда: это невозможно сделать.

Однажды понадобились нам для “Трех толстяков” метростроевские ролики. Другой бы сказал: “Какой метрострой?

Мы живем в Кирове. Откуда эти ваши ролики возьмутся?” Но Урин вопросов не задавал. Он поехал за ними в Москву. Просто так купить их было нельзя. Урин каким-то образом пролез на завод, где их делали, и добыл неофициально по три рубля за ролик. Вынести их через проходную было нельзя, так что тощий, длинный Урин эти тяжеленные ролики перебрасывал через забор, потом тащил в мешке на вокзал и пер в Киров. Сейчас кажется – анекдот, а тогда – повседневная жизнь.

Директор театра – тот, кто знает театр изнутри. У него должен быть бескорыстный интерес к делу. Допустим, у меня нет личных амбиций, патологически нет, но в театре работаю не я один. И я работаю ради других людей. То же самое у Урина – не он играет и ставит спектакли, но он вкладывает в них столько интереса и любви, столько своих знаний, что можно смело сказать: это и его постановки. У него есть прекрасный вкус, мнение, своя позиция, которую он умеет отстаивать. Но он ценит в людях профессионализм и будет слушать специалистов. Не считает себя истиной в последней инстанции, при этом способен брать на себя ответственность.

Сделайте над собою усилие!

Студентам я часто говорю: “Отдохнем на том свете”. Предыдущий мой курс даже на экзамен по сцендвижению вышел в футболках с этими словами. Помню, как мой сын-первоклассник приходил домой и жаловался, что устал, а Лёля брала с него за это рубль, как с проштрафившегося.

Когда я только начал работать в ЦДТ, меня позвали в “Останкино” на передачу “Москвичка”. Вела ее Ирина Константиновна Скобцева. Я пришел после репетиции “Трех толстяков”, плюхнулся в кресло, и как-то само вырвалось: “Ох, как я устал!” Царственная Скобцева оборачивается ко мне: “Все устали”. Потом объявили перерыв, но она продолжала сидеть с невероятно прямой спиной. Осанка фантастическая. На людях, при исполнении служебных обязанностей человек не может распускаться.

У Диккенса в романе “Домби и сын” сестра главного героя все время советует брату: “Сделайте над собою усилие!” Я всегда помню эту фразу. Домби уже умирает, еле дышит, и она, проливая над ним последнюю слезу, говорит: “Сделайте над собою усилие!” Это усилие позволяет нам не смотреть на самих себя с глухим, тупиковым ощущением самодостаточности или, наоборот, опускать руки.

Хемингуэй писал, что надо вставать в пять утра и работать. Правда, он только литературой занимался, у него не было еще пяти тысяч дел одновременно. Вот в Исландии я ставил спектакль и ничем больше не был связан, а в Москве приходится параллельно выполнять кучу обязанностей. Куда пропала деталь костюма?! Любой руководитель – отчасти клерк и снабженец. Если чего-то не обеспечил вовремя, тебе же рано или поздно это отзовется.

Замечательная артистка Галина Дмитриевна Степанова, когда вышла на пенсию, звонила и всякий раз первый вопрос: “Как дисциплина?” Нельзя опаздывать, нельзя сорить, обманывать, ругаться. Я сам не выношу хамства. Если услышу брань из гримерки, открою дверь и скажу: “Я не хочу, чтобы здесь это звучало”.

Человек по своей природе ленив, и я тоже в душе обыватель, как и все на свете, собственно. Больше всего я хотел бы лежать на диване и читать. Мне хорошо, когда я читаю книги, но в этот момент никому я не интересен. Зато когда начинает работать “творческое я” – интересен себе и, возможно, кому-то еще. В любом человеке присутствует и то и другое – интересное и неинтересное, “творческое я” и “обывательское я”. Я в отпуске

бездельничаю одну неделю, то есть не делаю ничего, что связано с профессией. Даже вопросы к пьесе, которыми я себя тереблю, которыми нервы дергаю, не задаю. Стараюсь просто читать как можно больше. Думаю: вот выпущу спектакль и сделаю все остальное, чего не успел. А потом оказывается, что больше всего успевал тогда, когда был сильно занят чем-то главным.

Бенедиктов еще в Кирове сказал: "У меня сыновья растут, а я работаю день и ночь. Но, с другой стороны, пусть дети видят, что отец так работает".

Нельзя обойтись без этики и дисциплины (творческой и элементарной) в театре, как и в любом человеческом общежитии.

Сейчас время непрофессионалов. Показывают нечто талантливое, но профессионально необеспеченное.

Бывший завлит Театра на Малой Бронной Нонна Михайловна Скегина выпускает замечательные книги о работе Эфроса, стенограммы его репетиций, и ясно становится, как он развивался от спектакля "Друг мой, Колька", сделанного в 1959-м, от "Они и мы" 1964-го – к "Дон Жуану" 1973-го: от непосредственного, радостного – к более жесткому, аналитическому. Из этих книг следует, что режиссер знал досконально все: кто из какой кулисы выйдет, куда и когда уйдет. Ткань спектаклей все равно оставалась воздушной, в них можно было дышать, за зрителя заранее ничего не решали и не определяли, но оснащено это все исключительно профессионально.

Самая высокая оценка: когда видишь спектакль и не понимаешь, из чего он сделан. Вот смотрел я "Трех сестер" Петера Штайна на гастролях, актрисы играли превосходно, спектакль вызвал оторопь. Нельзя было понять, из какого вещества сделано. Будто из воздуха, как у Эфроса. Потом мы с Юрой Ереминым сели изучать видеодиск, который ему дала Алла Борисовна Покровская, и обнаружили, как там все заранее расчерчено и срифмовано, буквально как в балете, а из зала понять это было невозможно.

Киров. Репертуар

Все руководство Кировского ТЮЗа, то есть Долгина, Урин и я, оказалось беспартийным. Горком время от времени нам робко намекал, что неплохо бы вступить в КПСС и тем самым укрепить руководство. Решили мы готовиться к собеседованию. Урин после армии был самым подкованным. Собрались у меня дома. А по телевизору шел болгарский детектив, и мы им увлеклись. Посмотрели фильм, плотно поужинали и разошлись.

Явились в горком неподготовленными, но нас ни о чем и не стали спрашивать – оказалось, что доверяют и так.

Замечательная актриса Ольга Симонова состояла парторгом – надо было видеть этого парторга! – и на партбюро в театре мы обсуждали только профессиональные проблемы: кто за костюмы отвечает, кто – за свет, кто – за педагогическую часть. И ничего больше! Так что кировское членство в партии было какое-то несерьезное. Когда я в Москву переехал, в Центральном детском театре оно оказалось намного основательнее: заседания, анкеты из райкома, вечно нужно за что-то отчитываться.

С одной стороны, хотелось верить, что работаем мы так, как сами считаем правильным, и не приходится на кого-то сверху оглядываться. С другой стороны, я понимал, что обязан ставить спектакли к той или иной дате, на ту или иную тему, иначе меня просто снимут. Я себя не насиловал, искал такой материал, над которым работалось бы искренне. На второй год поставил “Жизнь Галилея” – чтобы зрители знали, кто такой Галилей и – заодно – кто такой Брехт. Да и самому очень хотелось.

Сделал в Кирове комсомольскую трилогию: “Двадцать лет спустя” – о поэте Михаиле Светлове, про мечту о наполненной счастливой жизни, потом – “Письма к другу” и “Молодую гвардию”. В Кирове жил довольно известный драматург – Исаак Шур, много его пьес шло по стране. Вместе с главным редактором журнала “Смена”, писателем, который стал моим другом, Альбертом Лихановым они написали пьесу “Письма к другу” по книге писем Николая Островского. Я не думал, про комсомол это или не про комсомол, а видел перед собой сильного человека, героя, который верит в идеал. Это были не бытовые спектакли.

Для “Молодой гвардии” Бенедиктов придумал шахту – циклопическую конструкцию, которая возносилась маршами лестниц вверх и спускалась вниз. Туда, под сцену, по бесконечным ступеням уходили в финале молодогвардейцы. Стасик Бенедиктов пишет в своей книге “Окна”, что увидел сон: крутую ступенчатую воронку, на выступах которой стоят люди в

терракотовых одеждах, в какой-то момент открывается дно воронки, и они медленно, как в рапиде, начинают падать вниз. А оттуда бьет сильный луч света.

На сцене была черная шахта прямоугольной формы. Выступы образовали амфитеатр, в котором появлялись актеры. В финале нижняя часть шахты, в которую “уходили” молодогвардейцы, закрывалась, и вся конструкция начинала движение на поворотном круге.

В ЦДТ в режиссуре Павла Хомского тоже шла эта пьеса Анатолия Алексина, там в записи пел Кобзон с большим симфоническим оркестром. А у нас тихо, а капелла, на два голоса – актеры Наташа Пряник и Володя Рулла. Музыка Оскара Фельцмана, стихи Роберта Рождественского.

Бенедиктов работал в Большом театре над “Деревянным принцем” на музыку Альфреда Шнитке в постановке Андрея Петрова (дирижер Геннадий Рождественский, художник Симон Вирсаладзе и балетмейстер Юрий Григорович высоко ценили Стасика). Пока он был занят в Большом, декорации к “Бумбарашу” и “Вестсайдской истории” делала его педагог Татьяна Ильинична Сельвинская. С Долгиной она работала над “Золушкой” и “Тили-тили-тесто”. Мы сутками не выходили из театра, когда выпускали спектакли. Для “Бумбараша”, помню, Леня Ленц и Наташа Пряник вместе с замечательными кировскими музыкантами песни Владимира Дашкевича и Юлия Кима записывали ночью, так я домой вернулся в шесть утра с температурой тридцать восемь и пять, а в одиннадцать утра уже прогон начинался.

Татьяна Ильинична тоже во все включалась: сама все красила, мазала, шила. Для “Бумбараша” она придумала кольчужки – свитера для всех мужских персонажей, их весь театр вязал, даже моя жена Лёля. А по вечерам опять собирались у нас. Однажды Татьяна Ильинична пришла, а мы с Уриным и Стасиком ввалились в дом и разлеглись в креслах: “Ох, как мы устали!” Сам я тоже сижу развалясь, но говорю с укором: “Женщина в доме”. Мол, сядьте нормально. Часто мы по некоторым поводам повторяем эти слова – про “женщину в доме”.

Все мы были заодно. Работали дружно. Однажды прихожу в театр в половине шестого вечера, а сцена пустая. Как так? Монтировщики не вышли на работу, надо отменять спектакль. Я подлетел аж до потолка. Все мы – я, актеры, Урин – взялись за дело и начали спектакль только с пятиминутным опозданием.

В “Молодой гвардии” был очень сложный свет. Смотрю, что-то все не то, сплошные накладки, бегу в будку (она тогда находилась под сценой), вижу пьяного осветителя, буквально

пинком выталкиваю его, он кубарем выкатывается, и веду спектакль сам, хотя все эти рычаги видел последний раз, когда учился в институте. Однажды на гастроли в колхоз (театр делился на группы и объезжал со спектаклями область) повезли “В поисках радости”, а там что-то случилось с электричеством, свет погас, играли при керосиновых лампах.

Однажды мы с Уриным решили присоединиться к артистам и полетели самолетом. Сперва долго шли по летному полю: мимо огромных лайнеров, потом самолетов поменьше, потом – еще меньше… Наконец, добрались до какого-то совсем неприметного, мест на десять, с амбарным замком на дверце. Как летели – даже вспомнить страшно. И говорю я Урину: “Озолотите меня – не полечу обратно на этом воздушном судне”. Обратно поехали автобусом. Места остались только задние, и – на первой же кочке – я буквально вылетел со своего места и долетел до кабины шофера. С тех пор по колхозам ездить зарекся.

Театр каждый год по месяцу проводил на гастролях: Архангельск, Северодвинск, Ижевск… В Архангельске пришли молодые муж с женой, Марина Карпичева (грандиозная артистка) и Михаил Угаров, оба работали в Театре кукол, я их принял в труппу. Потом, когда я ушел, он стал завлитом, позже переехал в Москву, теперь он руководитель московского Театра. Doc.

На московских гастролях две недели играли на сцене ТЮЗа, привезли восемь постановок, половина – Лены Долгиной, половина – мои. И вот на спектакле “Обман” по повести Альберта Лиханова появляется Наталия Ильинична Сац. Предупреждает, что после второго акта должна будет уйти по неотложным делам. Но в антракте, перед тем как уходить, взволнованно спрашивает: “Скажите, а мальчик станет летчиком?” – “Станет”. – “Ну, тогда я ухожу спокойно”.

Особенные миры

Спектакли, сделанные другими режиссерами, не только влияют, они формируют. Олег Николаевич Ефремов – самый близкий мне человек из самого далекого от меня круга. Мы были, конечно, знакомы, но не слишком. Артист он великий, но и режиссер был суперклассный: помню каждую минуту его "Традиционного сбора". Сильнейшее впечатление на меня произвели его "Три сестры". Какой там был Виктор Гвоздицкий – Тузенбах! Он и у Михаила Левитина в "Смерти Занда" или в "Вечере в сумасшедшем доме" был потрясающим, но здесь, у Ефремова, играл просто как будто Мейерхольд в спектакле Станиславского.

Олег Николаевич был настоящим строителем театра, человеком чрезвычайно идейным, волевым лидером, но все, что он делал, было в первую очередь художественно ценно. Ефремов – фигура драматическая: немыслимый взлет театра "Современник", переход во МХАТ, раздел МХАТа…

Тогда я смотрел у него "Олень и шалашовка" по Солженицыну. Ефремов придумал, что у каждого из персонажей будет свой говор, а я сидел и думал: неужели стоило ради этого делить театр? Только потом, когда вышли на поклоны, я разглядел в них много молодых симпатичных ребят.

В том же поколении были и другие очень хорошие режиссеры. Например, Борис Александрович Львов-Анохин. Хорошо помню его "Каса Маре" по Иону Друцэ в Центральном театре Советской армии с Любовью Доброжанской. Помню "Святую святых" Иона Унгуряну с Николаем Пастуховым. Великие артисты. Режиссер Александр Шатрин поставил в Театре имени Ермоловой спектакль "Суббота, воскресенье, понедельник" Эдуардо де Филиппо. В ролях были заняты Эсфирь Кириллова, Всеволод Якут, Ольга Николаева, Эдда Урусова, Владимир Андреев. Я их впитывал, не головой помню, а эмоционально. Спектакль играли сперва, как положено, в девятнадцать часов, а потом – второй раз, в двадцать два часа, для театральной Москвы, то есть для коллег из других театров. Зал был битком набит.

Георгий Александрович Товстоногов. Он дружил с Шах-Азизовым и с Яновицким, и Большой драматический театр, который он возглавлял, часто гастролировал на сцене ЦДТ. Как Георгию Александровичу удалось собрать такую труппу?! Кстати, когда кто-то от него уходил, ряды немедленно смыкались. При этом ни один артист не выиграл от того, что перешел в другой театр: ни Татьяна Доронина, ни Иннокентий Смоктуновский, ни Олег Борисов, ни даже Сергей Юрский. Помню, как Юрский Осипа

играл в “Ревизоре”. У него получался отдельный номер, что Товстоногову было чуждо, но Юрскому он предоставлял свободу.

Марк Захаров… Не забыть спектакли “Хочу быть честным”, “Доходное место”, наконец “Оптимистическую трагедию” в Театре имени Ленинского комсомола. Дело не том, что там была пара ведущих, что Николай Скоробогатов выходил на сцену с авоськой, что все это было противоположно тому, что я видел в Государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в постановке Товстоногова, когда мощно играл Юрий Толубеев. Решение оказалось совершенно неожиданное: Вожак – вроде председателя колхоза, который умел управлять этим бедламом, его уравновешивать. Евгений Леонов играл Вожака гениально. И Прекрасная Дама, Комиссар Инны Чуриковой, которая хотела что-то изменить, что-то сотворить, натыкалась на этого Вожака. И другие солисты – Олег Янковский, Александр Абдулов, Николай Караченцов… А такие массовые сцены, бесконечное движение – где еще увидишь?!

Фоменко. В Ленинграде я попал случайно в Театр комедии на его спектакль по пьесе Алексея Арбузова “В этом милом старом доме”. Я присутствовал при сотворении спектакля как музыкального произведения, помню все реплики, все звуки. Там фокус был придуман: люди тянут друг к другу руки, и эти руки удлиняются-удлиняются-удлиняются… Изумительно играла Ольга Антонова. А фильм Фоменко “На всю оставшуюся жизнь” я смотрел, наверное, раз сто. Ах, как гениально повторял Алексей Эйбоженко интонацию самого Фоменко, когда произносил финальный монолог. И Людмила Аринина там неподражаемая. Все там неподражаемые. Всякий раз попадаешь в особенные миры, созданные режиссерами.

“Ревизор”

За “Жизнь Галилея” меня премировали в Москве поездкой в Берлин. Потом ездил в Будапешт, а первой капстраной оказалась Италия, турпоездка по линии Всероссийского театрального общества. В одном из городов нам с Борей Морозовым дали номер для новобрачных, мы с ним спали по разным краям широченной кровати под балдахином, а на диванчике в том же номере ночевал художник из Мурманска.

Рим, Флоренция, Венеция, Милан, Ассизи… Подряд. Был конец октября, закат солнца – такой, что словами не передать. Вспомнилось, как делегацию колхозников из Кировской области отправили за границу, прежде они даже в свой областной центр не выбирались, а их сразу – в Париж. Вот и мы примерно в таком положении оказались.

Не думал я, что можно плакать от архитектуры. А вот попал в Италию и понял, что архитектура и скульптура могут звучать. Как “Утро”, “День”, “Вечер”, “Ночь” Микеланджело в капелле Медичи. И стихи его в переводе Тютчева:

> Отрадно спать – отрадней камнем быть. О, в этот век – преступный и постыдный – Не жить, не чувствовать – удел завидный… Прошу: молчи – не смей меня будить.

Совершенно неожиданным впечатлением, обрушившимся на нас, оказалось кино, фильмы, которые мы не могли видеть, произвели не менее сильное впечатление, чем сама страна. Мы посмотрели “Казанову” Феллини, “Дневную красавицу” Бунюэля, “Фотоувеличение” Антониони, “По ту сторону добра и зла” Лилианы Кавани смотрели не один раз. Там можно было купить билет и смотреть подряд несколько сеансов.

После столичных гастролей в Кировском ТЮЗе ощущался большой подъем. Тогда я и поставил самый важный для того периода спектакль “Ревизор” – свободный, разнообразный, не бытовой, с Леонидом Ленцем в роли Хлестакова. В Кирове Вениамин Фильштинский ставил “Сына полка” и сказал про Ленца: “Какой состоятельный артист”. Мне очень понравилось это выражение.

Началось с того, как я взял “Ревизора”. Лег на диван, стал читать и на второй странице заснул. Потом проснулся, дочитал и почувствовал, что мне всех персонажей жалко. Еду в поезде, по радио передают какую-то невозможную музыку, впервые она

звучала. Аж сердце зашлось. Это была “Метель” Свиридова. Она в спектакль вошла. Прекрасно легла.

“Тоска по лучшей жизни” – так формулировал общую тему “Трех сестер” Немирович-Данченко, а я для “Ревизора” ее позаимствовал. “Трех сестер” я, между прочим, видел, еще когда в школе учился. Не первые составы, конечно, а возобновление Иосифа Раевского. В ложе сидела Ольга Леонардовна Книппер-Чехова (было это накануне ее ухода из жизни). Раевский восстановил спектакль тщательно, по-мхатовски.

Я потом стенограммы читал Немировича-Данченко. Мудрый и молодой взгляд восьмидесятидвухлетнего человека. Люди не носятся со своими страданиями, но “тоска по лучшей жизни” в них сидит крепко. В этом вся соль.

Как в “Трех сестрах” тоска по лучшей жизни, так и в “Ревизоре”. Я уже рассказывал, как в восьмом классе попал с тетей в Большой театр на “Жизель” с Улановой, гулял по театру и в антракте увидел Завадского, у которого потом учился, в окружении разных людей, среди них была Вера Петровна Марецкая. Они для меня все – небожители, я прямо в колонну вжался и смотрел на них. Может быть, у Хлестакова все то же самое – в Петербурге, в Мариинском театре, тоже стоял, вжавшись в колонну. Только за колонной видел Пушкина с Жуковским.

И у Городничего – мечта: как он с женой и дочкой поедет в большой город. В школе все это трактовалось сатирически, а мне кажется, что все в этой пьесе – люди с неосуществленной мечтой. Всех жаль. И в финале рушатся надежды, обвал настоящий. Тогда приобретает иной смысл знаменитая реплика: “Над кем смеетесь? Над собой смеетесь”. Именно – над собой смеюсь, а не над кем-то.

Три месяца, то есть для Кирова очень долго, репетировали. Закупили для спектакля мешковину и суровое полотно в страшных количествах. Бенедиктов сделал эскизы платьев и фраков. В нашем цехе пошили их из двунитки (такая была дешевая ткань). Стасик их прописал. Сделали вроде от бедности, но пошла она на пользу спектаклю – эффект был поразительный!

Бенедиктов придумал систему занавесов, закрепленных на штанкетах. У каждого было пять веревочных тяг, благодаря которым занавесы поднимались, опускались и каждый раз по-новому формировали пространство. Бенедиктов сам (с двумя учениками) расписывал декорации. Зал обтянули гобеленами, на них была изображена бесконечная дорога, удивительной красоты расписные панно на темы Гоголя: пролетки, верстовые столбы, профили Гоголя, Пушкина…

Актеры играли не только на сцене, но и в проходах партера. Городничий и Почтмейстер читали письмо Хлестакова, стоя на

зрительском балконе, а на сцене оставалась только Марья Антоновна. Горели свечи, и она отражалась в зеркалах металлического трельяжа.

В финале занавесы уходили вверх и открывали зеркальную поверхность на задней стороне сцены, как бы отражая эпиграф к пьесе: “Неча на зеркало пенять…”

Наташа Пряник играла Марью Антоновну, Витя Цымбал – Осипа (на Гоголя он был похож и необыкновенно ярко делал первый монолог), Боря Сорокин – Городничего, Ольга Симонова – Анну Андреевну.

Однажды принесли мне на репетицию чай, я чашку по неосторожности опрокинул и залил весь экземпляр пьесы. Расстроился страшно, но для меня это оказалось хорошей приметой. Потом, когда подобное случалось, все заканчивалось более или менее благополучно. Есть еще примета: если пьеса упала, надо на нее сесть. Если сесть невозможно, хотя бы приложить к пятой точке. Последний вариант магического обряда я уже сам выдумал. В Москве однажды слякотной зимой я уронил пьесу в будке телефона-автомата, так я все равно на нее сел – прямо на грязнющий пол.

Значит, ставил я в Кировском ТЮЗе крупные полотна, но на них далеко не уедешь, обязательно нужны спектакли, которые Долгина называет “для зрителя”. Она не только за меня болела, как за себя, поддерживала, но и сама отлично ставила по два-три спектакля в сезон, в том числе “Сказку о царе Салтане”, “Тили-тили-тесто”, “Годы странствий”. Смелянский шутил: “Спрашиваю у Долгиной про Алешины спектакли, она отвечает: “Потрясающе”. Спрашиваю у Бородина про спектакли Лены, он говорит: “Замечательно”.

В Киров я стал приглашать выпускников ГИТИСа. Стас Таюшев поставил с Бенедиктовым “Тимми – ровесник мамонта” (пьеса Иосифа Ольшанского по Айзеку Азимову), Света Врагова – “Весенние перевертыши” по Владимиру Тендрякову, “Месс-Менд” Мариэтты Шагинян ставил Валя Врагов, “Принца и нищего” – Гена Николаев. Эмма Народецкая – по стихам Маршака, очень хорошую музыку написал Алеша Черный.

Главное мое призвание – *родитель*

Родительское чувство у меня распространяется и на собственных детей, и на актеров, и на студентов, и на молодых режиссеров. Мне в них, как в детях, интересно то, как они будут развиваться. Когда люди соединяются в общество, они вынуждены становиться в ряд – так жизнь устроена, и это ужасно. Мое же дело – дать человеку максимальную возможность развиваться индивидуально.

Не надо вставать в строй, ни в государственный, ни в какой-либо иной. Каждый человек говорит от себя, делится собственным опытом, а он у всех разный. Проблема современной жизни – в отсутствии дискуссии.

В чем смысл нашей короткой жизни? Во взаимодействии, содействии, сотовариществе. Все то же самое и к театру относится. Это вопрос культуры – умение слушать и слышать другого человека. Мама с папой, хороший учитель или даже случайно встреченный человек могут научить, но жизнь зажимает, люди становятся зажатыми, все время что-то из себя строят. Чаще всего это смешно. Театральные профессии амбициозные, но и здесь должны вкалывать рабочие лошади, а не "успешные люди".

Хорошо, когда твоя работа интересна зрителям, тогда они приходят снова и снова. Их доверие нельзя обманывать. Но я не должен принадлежать какой-то тенденции, к ней подлаживаться, волноваться – наградят спектакль или нет. Все эти премии – игра, и не надо к ней серьезно относиться. "Берег утопии", например, выдвинули на "Золотую маску", а дали только специальный приз жюри. Ну и что? "Берег утопии" нужен "Маске" больше, чем "Маска" "Берегу утопии".

Как-то шел я по пустому фойе, один, и вдруг слышу голос, не внутренний, мой собственный, но прозвучавший будто со стороны: "Меня никто не собьет с пути". Рассказал артистам, они смеялись.

Себе я этого не говорю, но артистам и студентам повторяю: "Вы – лучшие на свете". Надо себе самому соответствовать и к себе относиться как к индивидуальности. Лучше она или хуже – пусть другие судят. Режиссеру в этом смысле тяжелее. Ему вообще тяжелее. Он один в первом счете и в конечном счете. Хотя у меня есть художник, друг, с которым я все делю, у нас – общее пространство сцены, есть замечательные мои артисты, но до репетиций и после них ты один. Работа совместная, но ответственный ты. И перед другими, и перед самим собой.

Режиссер и актер – профессии принципиально разные. Я должен

актеру уметь объяснить его задачи на сцене, но не распишу точно, как ему их выполнять. А он мне не подскажет, как выстроить спектакль. С актерами надо говорить внятно. Все сомнения оставить "подушке", не выносить их на люди, не морочить им головы моими проблемами.

Вести хорошего артиста нужно только до определенного момента, а потом его "отпустить". Дорога уже проложена, но он сам – индивидуальность, отдельная от меня. Я не понимаю разговоров, что актер – пластилин, из которого режиссер лепит. Наверное, и такое возможно, но по моему характеру лучше, когда актер начинает действовать самостоятельно.

После съемок в сериалах многие актеры выучились отвечать: "Сделаю, нет проблем". У меня от этой фразы уши вянут. Мне интереснее тот, у кого возникает много проблем, прежде чем он что-то сделает. Интереснее искать и находить общий язык. Нет нужды к актерам подлаживаться, но взаимное доверие должно быть, вера режиссера в артиста и артиста в режиссера. Тогда, мне кажется, возникает контакт.

Конечно, артисты – особый народ. Они могут во всем с тобой согласиться, все прекрасно сделать, а потом кто-то со стороны скажет: "Нет, тут что-то не так", и они тебя заложат.

Я очень люблю артистов, но знаю, что они могут меня в любой момент предать. А они знают, что я их прощу. Ведь творческие отношения, которые возникают на репетициях и в спектаклях, бесценны. Мы же не станем всерьез обижаться на своих детей. Так я устроен. С этим вряд ли что-то поделаешь. Для меня весь театр – ватага, броуновское движение. Молекулы же не станут ходить строем.

Киров. Лаборатория

По возвращении с гастролей из Москвы и Ленинграда мы в Кировском ТЮЗе выпустили “Вестсайдскую историю” – такой сложности работу, что, по идее, надо ради нее на год весь театр останавливать, а у нас было всего двадцать девять репетиций. Я попросил ВТО прислать специалиста по пластике. И приехал Николай Васильевич Карпов – потрясающий молодой уже тогда настоящий мастер (позже он заведовал кафедрой сценического движения в ГИТИСе и создал при СТД школу юного фехтовальщика – превосходно вел свое дело, рано умер, очень тяжело болел, но работал до последних дней).

Три полных дня мы с ним трудились как бешеные.

Я репетировал сцену Марии и Тони, а другие актеры, оговорив со мной, в чем суть, в другом помещении, параллельно сами сочиняли большой игровой эпизод. Татьяна Сельвинская придумала, чтобы у одной из противоборствующих команд костюмы выглядели как американский флаг (и рубахи, и джинсы), но когда ребята вышли на сцену, она замерла и все замерли: получилось очень лобово. Тогда я говорю актерам: “У вас есть час, чтобы обжить костюмы”. Кто-то их рвал, кто-то тер, кто-то пачкал и, когда снова поднялись на сцену, все стало свободным, живым. Так шел процесс высвобождения себя и энергии.

Ленинградский драматург Рудик Кац написал пьесу “Было – не было” – остроумную фантасмагорию на современную тему, смешение реальности и фантазии. А я в конце 70-х страшно увлекся сценической импровизацией. И на каждую роль распределил по четыре актера. Боже, что началось! Бедные девушки из костюмерного цеха плакали – приходилось носиться взад-вперед, то одному тащить костюм, то другому. Составы постоянно менялись. У каждого актера – свой рисунок, свой характер, свои приспособления. Я только за два часа до начала спектакля объявлял актерам, кто какую роль сегодня будет играть. Они сговаривались друг с другом, предлагали разные варианты одной сцены. Цымбал свою собаку притащил, она тоже участвовала в спектакле. Недели три-четыре репетиций – такое счастье.

Смелянский два варианта посмотрел, потом иронизировал, что у Эфроса только один раз видел “Женитьбу”, а у нас дважды “Было – не было”.

Сегодня почти смешно звучит “театр-дом”. Многие скажут – это бред. А я знаю, что такое сообщество всех людей, актеров прежде всего, но и цехов, и всех, кто это обеспечивает. Это идея

соучастия, соединения людей, которые собираются вместе. Театр – бескорыстное дело. Театр-дом может создаваться на годы, а может на короткое время, на два-три месяца, как у меня получилось в Исландии. В Кирове мы выпускали семь-восемь премьер в сезон, по-другому нельзя было: город небольшой, такой активный режим для него необходим и органичен. Играли огромные музыкальные спектакли, например “Бумбараш”, а потом, после премьеры – еще на сорок минут капустник.

Когда находилось время и силы? Два месяца репетируем и одновременно ребята готовят вечера. На сцене это было обеспечено творчески, за сценой – человечески.

Мне физически плохо делается, если нет репетиций или их мало. Кошмар. Помню, как выговаривал Люсе Баландиной, когда она была завтруппой РАМТа: “Почему у нас только две репетиции в расписании?” Она: “Алексей Владимирович, возьмите себя в руки”. Вот когда одновременно тринадцать спектаклей выпускается – это да, это я понимаю. Людям лучше становится, когда они много работают, нет времени глупостями заниматься. В Кирове мы работали. Оттуда – желание все делать без скидок.

Хорошую школу я там прошел. Там я понял, что в ответе за все. И выработался перфекционизм: я лично ни на что не претендую, но все должно быть сделано как следует. Главный режиссер – раб на галерах. Нет мелочей, которые его не касаются. Пятьдесят процентов времени работаешь клерком (конфликт между художником и клерком – постоянный).

В Кирове, перед переходом в ЦДТ, я почувствовал себя даже не дедушкой, а прадедушкой, хотя мне тридцать семь лет стукнуло.

Тем временем в ВТО Кнебель руководила лабораторией тюзовских режиссеров: Адольфа Шапиро, Зиновия Корогодского, Льва Додина, Владимира Кузьмина, Юрия Жигульского, Бориса Наравцевича. Я оказался в этом созвездии последним, кого Мария Осиповна приняла. И на второй год моего руководства все они приехали в Киров. В чем состояла эта работа лаборатории? Берем пьесу и за чаем разбираем методом действенного анализа. Если же выезжаем в другой город, то обсуждаем спектакль. К тому времени я уже поставил “Двадцать лет спустя” (всем понравилось), Долгина выпустила “Сказку о царе Салтане” (тоже понравилась). А “Жизнь Галилея” участники лаборатории принялись критиковать. Через пятнадцать минут Мария Осиповна говорит: “Мы все устали, нужен перерыв” (хотя никто не успел устать). Она собрала “аксакалов” и объяснила им, что к молодым нужно относиться снисходительнее. Вторая часть обсуждения оказалась более лояльной.

Пьесы для анализа обычно предлагали Смелянский или Шапиро – по согласованию с Кнебель, конечно. Она очень ценила наше содружество. И мы ее ценили. Мария Исааковна Пукшанская, глава кабинета детских театров ВТО (Смелянский называл ее Голдой Меир) и Светлана Романовна Терентьева из Министерства культуры на всех занятиях лаборатории сидели и слушали, во все вникали.

В Ленинград руководители театров ездили на Брянцевские чтения. Я по сей день помню интонацию, с которой главный режиссер Московского областного ТЮЗа Виталия Семеновна Фридман, когда мы ждали вместе самолет, сказала: “Леша, запомните, ТЮЗ – это прежде всего театр”. ТЮЗ – это театр. Но особенности тюзовского движения – это у меня в первую очередь от Корогодского. Он по природе своей – педагог, всех брал под свое крыло. Разрабатывал целую методику по работе со зрителями. Он тратился на эту работу, на педчасть, на методические письма, которые рассылало министерство, очень много расходовал на это времени и сил. Это и меня развернуло к зрителю. Я согласен, что зритель – равноправный участник спектакля.

Культпоход тогда был обычным явлением. Конечно, это было нужно в самом начале становления детских театров, когда начинали Наталия Сац, Брянцев, Киселев. Но наступило другое время.

Ребенок при коллективном походе не может понять, у него еще урок (дисциплина и занудство) или уже перемена (когда можно делать что пожелаешь). Даже взрослые люди – к нам однажды коллектив завода приходил – чувствуют себя в театре рядом с коллегами как на работе. Мертвый зал.

Корогодский восстал против того, чтобы детей под руководством учителей гнали в театр целыми классами. В этом смысле я – его верный ученик и тоже боролся с тем, чтобы в театр ходили классами. Я стал делать то же самое, что он. В Кирове было шестьдесят школ, и я пятьдесят процентов своего времени тратил на эту работу, знал лично почти всех директоров школ.

У нас организовался Клуб отцов. Человек триста. Там были люди самых разных профессий, не только врачи и инженеры, но и рабочие, шоферы. Они приходили с детьми в театр, потом с детьми занимались отдельно, а я встречался с отцами, объяснял им, что они лучше узнают своих детей, а дети лучше узнают их.

“Театр, расширенный в сторону детства”

Лозунг Брянцева “эстетическая десятилетка” звучит устрашающе, но смысл понятен. Человек проходит потрясающие этапы своей жизни (детство – отрочество – юность – молодость), а дальше приводит в театр собственных детей, и связь не прерывается. Как сказано у Януша Корчака: надо встать на цыпочки и дотянуться до ребенка, а не нагибаться к нему. Корогодский считал, что ТЮЗ – это театр нового поколения. А любимое мое стихотворение:

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое!

Именно “здравствуй” – как приветствие. И именно “незнакомое”, то есть новое.

Я к зрителям отношусь как к своим детям. Детям мы ведь часто читаем книги, которые выше их понимания. Шестилетнего ребенка спокойно ведем на “Щелкунчика” в Большой театр, хотя ни Чайковский, ни Григорович, ни Вирсаладзе, ни сам Гофман не писали и не ставили в расчете на детскую аудиторию.

Про “Лёлю и Миньку” молодого режиссера по Зощенко до премьеры говорили: “Хороший спектакль, но дети могут не понять”. А нам почем знать? Один и тот же спектакль смотрят мои внуки, Саша и Миша, одному – восемь лет, второму – шесть, один хохочет, а другой голову руками закрывает – ему страшно, когда в фонограмме звучит строгий голос отца. Взрослые же тем временем плачут над своими несбывшимися мечтами.

Как тут разобраться? Я всю жизнь проработал в этой системе, но так и не сумел. Если про Курочку Рябу и октябрят – то детский, а если про мушкетеров и комсомольцев – юношеский?

Я счастлив, что попал в лабораторию Кнебель: она просто работала в театре, не только для детей, и ЦДТ застал в период его расцвета. Знаменитые артисты других московских театров стояли в очереди у администраторов за контрамарками на спектакли “про пионеров”.

Наталия Сац протестовала против “овзросления” ТЮЗов, однако же сама поставила “Чио-Чио-сан”. Ходила легенда, что она предваряла спектакли обращением: “Дети, гейша это не то, что вы думаете”.

У Брянцева было отличное определение – “театр, расширенный в сторону детства”. Именно в детстве формируются основы культурного кругозора, закладываются модели поведения. И впечатления от театра ничем нельзя заменить. Это прикосновение к волшебству и одновременно приобщение к человеческим ценностям, которые, хочется верить, лежат в основе общества.

У детей сейчас огромный доступ к информации, и не стоит этого бояться. Меня самого поразила американская “Рождественская история” по Диккенсу, снятая в формате 3D – сколько новых возможностей! Конечно, театр хранит и передает вечный код человечности, культуры. Другое дело – как он это делает. Отставать нельзя, иначе спектакль превратится в воспоминания немолодых дяденек и тетенек о том, как хорошо было раньше. Корчак, насытивший свою книгу философскими и социальными проблемами, к детям относился по принципу взаимного доверия.

Детей для начала надо знать. Абстракции здесь не годятся. Мы даже не представляем, насколько ребенок ориентирован во всем, что представляет собой игру, остроумную выдумку, живое наблюдение. Тут его компетентность не знает границ. Даже у двухмесячного младенца проявляется личность, а уж пяти-семилетний – это целый мир. Вот годовалая внучка Даша – маленький человечек, еще ходить толком не умеет, для него все – открытие, но его мир в тысячу раз интереснее, чем у затюканных взрослых. Что же говорить про старшую внучку Машу, в ее четыре года мы с ней разговариваем и играем содержательно. Взрослым кажется, что они имеют дело с несмышленышами, на самом деле мир ребенка уже сложился, и нам остается только не навязывать свой, не всегда разумный опыт. Надо наращивать в ребенке его собственное “я”, оберегать, защищать, не спешить запихивать в ячейки. “Членом общества” стать он еще успеет (и чем позже, тем лучше).

Жизнь устроена так, чтобы все усреднить и нивелировать. Я убежден: детство – самый яркий период человеческой одаренности. И как только ты перестаешь сознавать, что зал состоит из самобытных личностей, заканчивается всякий смысл твоей работы.

Относиться к детям как к людям – редкое умение, дар. Если он дан, тогда спектакль становится равно интересным для зрителей разного возраста. Показывают по телевизору “Бемби” Диснея – и взрослый не оторвется, забудет про мытье посуды. Так что художественной специфики в детском театре нет. Не может искусство обслуживать ведомства: театр транспорта – для

кондукторов и водителей, театр армии – для солдат и офицеров. Это фальшь. И лозунг: “Все лучшее – детям” – ханжеский. А взрослым – худшее, что ли?

Ребенка надо оберечь от цинизма и жестокости. В театре именно этим следует заниматься.

Киров – Москва

В итоге хватило двух с половиной лет в Кирове, чтобы понятие “культпоход” (учитель плюс тридцать детей) практически исключить. Огромное количество времени мы с артистами тратили на встречи со зрителями. Организовали студенческие клубы, клубы старшеклассников, учителей, придумали “родительские субботы”. Это нужно, чтобы появились свои зрители, которые доверяют театру.

Образовался у нас нормальный смешанный зал. Но чтобы его поддерживать, нужна постоянная работа, иначе все вернется к тому, что проще. Капельдинеры Московского ТЮЗа на наших гастролях слышали, как наша Вера Сергеевна Федорова разговаривает со зрителями в антракте, и сказали, что она одна могла бы заменить всю их педагогическую часть. Она и у нас была заведующей педагогической частью и самой этой педагогической частью в одном лице.

Не было ощущения оторванности или провинциальности. Ни грамма. Раза два в год появлялась у нас огромная бригада критиков. Ирина Давыдовна Сегеди приезжала постоянно, смотрела все спектакли, вникала во все подробности, включалась в жизнь театра, за актерами наблюдала годами. А это очень важно, и не только для провинциальных, но и для столичных актеров. И Смелянский часто бывал. Он тогда работал в Горьковском ТЮЗе. Приезжал ранним поездом и сразу – ко мне. Лекции читал и спектакли обсуждал. Ира Мягкова специально “Жизнь Галилея” смотрела. Валентина Борисовна Мазур приезжала к нам в Киров. В Москве, позже уже, Татьяна Константиновна Шах-Азизова и Константин Александрович Щербаков разбирали, обсуждали спектакли.

Мы, конечно, у них учились, но это были не критики со стороны, нет, мы делали общее дело. Разговоры велись предельно открытые и строгие. Они не поучали нас, но отражали то, что видели, и полезно было всматриваться в эти отражения.

На столетие Кировского театра драмы приехал замминистра Зайцев, посмотрел наше выступление, поздравил и сказал про меня в обкоме: “Мы его скоро у вас заберем”. Я к его планам никакого отношения не имел, в Киров ехал работать, а не для того, чтобы меня заметили и продвигали.

Начали новую работу. “Синие кони на красной траве” Михаила Шатрова произвели на меня серьезное впечатление. В ремарке сказано, что Ленин должен быть без грима. Я решил, что это будет спектакль не про конкретного Владимира Ильича, а про

человека, который ведет дело, и я сам буду Лениным, то есть буду вести спектакль. Потом эту роль любимый мой артист Леня Ленц играл, но он искренне считал, что лучше, чем у меня, у него не выйдет.

Посреди Ленинианы меня вызвали в Москву. Замечательная Маргарита Александровна Светлакова из министерства спросила: “А как вы посмотрите, если мы вам предложим возглавить ЦДТ?” Ну, как посмотрю? Квартира-то у нас в Москве была, приходилось каждый год подтверждать бронь на прописку. Но первая мысль такая: “Плохи же у них дела, если они меня зовут такой театр возглавить”.

Из Центрального детского театра к тому времени ушел главный режиссер Владимир Валентинович Кузьмин (он приехал в Москву после Новосибирска, где работал в ТЮЗе и в театре “Красный факел”, мы с ним хорошо были знакомы, с семьями ездили в Плес, бесконечно разговаривали). А Елена Долгина в это время в ЦДТ оказалась стажером. Парторг (замечательный артист Владимир Алексеевич Калмыков) ее про меня расспрашивал, и понятно, что она отзывалась в высшей степени положительно. Еще Альберт Лиханов про меня говорил хорошие слова. И премию ЦК комсомола нам дали за “Письма к другу”.

Я помню, как приехал из Кирова в Москву во время гастролей Ростовского театра драмы, в котором главным режиссером был Юрий Еремин, и посмотрел его мощный спектакль “Судьба человека” по Шолохову. Долгина знала Еремина (ставила у него в Ростовском ТЮЗе спектакли) и позвала нас обоих в гости (она уже жила в Москве). Водочка-картошечка-селедочка. И чувство, будто мы сто лет с ним знакомы. Прощаемся, и тут вдруг Лена говорит: “У меня теперь одна мечта, чтобы вы оба стали главными режиссерами в Москве”. Мы посмеялись, у нас такого в голове и близко не было.

А гастроли-то продолжаются, и на спектакли Еремина прибывает все больше и больше “генералов”. Ясно, что не просто так они приезжают. И – почти сразу вслед за моим назначением в ЦДТ – Юру назначают главным в Театр Советской армии. Мало того, мы (сдав государству свою двухкомнатную кооперативную) получили трехкомнатную квартиру в том же доме, что и он, и о том, какая у нас будет квартира, судили по квартире Ереминых, поскольку планировки оказались совершенно одинаковые.

У него все в ЦТСА получалось: и “Старик”, и “Счастье мое”, и замечательная “Палата номер шесть”, и “Идиот”. И актеры его любили. Помню, как Николай Исаакович Пастухов (он, кстати, тоже жил с нами в одном доме) его ценил. А тогда начальник Управления театров Министерства культуры СССР Вадим

Петрович Демин считал, что надо мне дать доработать в Кирове, а уж потом переводить в Москву, но министр культуры РСФСР Юрий Серафимович Мелентьев настаивал: “Нет, срочно! Когда двадцать восемь панфиловцев под Москвой стоят, надо быстро решать”.

Главного режиссера положено было утверждать на коллегии министерства, и 28 декабря меня быстро утвердили. Казалось бы, далек был от Мельпомены Мелентьев, а сформулировал точно: “В театре самое главное, чтобы шли репетиции”.

Я в “Новой газете” прочитал интервью с Евгением Каменьковичем, где он говорит, что у них одновременно чуть ли не девять спектаклей репетируется. Вот так и должно быть.

Итак, меня представили труппе ЦДТ, и я вернулся в Киров, чтобы завершить работу над спектаклем “Синие кони на красной траве”. Уже Ленц играл вместо меня Ленина.

Сбор труппы, которой меня представлял тот самый заместитель министра, который после Смоленска в “Театральной жизни” меня распекал, состоялся 4 января 1980 года в зрительском буфете. Тронных речей никто не разводил, и я был краток, сказал, что видел здесь в свое время прекрасный спектакль “В поисках радости”, и выразил желание жить в соответствии с его названием – в поисках радости.

Всем известно, как эффективно в Москве “сжирают” руководителей. ЦДТ в этом отношении не был исключением, в разные годы отсюда вынуждены были отступить Кнебель (дважды уходила и один раз возвращалась), Шах-Азизов, Дудин, Кузьмин. Но я тогда отчего-то не особенно волновался по поводу того, справлюсь я с этим театром или нет, просто поехал в Москву. А Лёля еще месяц оставалась в Кирове с Наташей и полуторагодовалым Вовкой.

Мои впечатления от ЦДТ были связаны в первую голову с его историей. Само наше здание – бывший дом генерала Полторацкого, исторический памятник, построен в начале XIX века. Он был центром культурной жизни. По преданию здесь бывала племянница Полторацкого – Анна Петровна Керн. Потом дом купил купец Бронников и стал сдавать бельэтаж здания театру, который назывался “Артистический кружок”, инициатором его создания был Александр Николаевич Островский. На протяжении века здесь играли разные труппы. А в 1924 году сюда въехал МХАТ 2-й. Просуществовал он до 1936 года. Уверяют, что там, где сейчас мой кабинет, была квартира Михаила Чехова. Женя Дворжецкий считал, что сидит в его гримерке.

В воспоминаниях Софьи Владимировны Гиацинтовой

потрясающе описано, как в последний раз перед закрытием МХАТа 2-го играли спектакль “Мольба о жизни”: зал был переполнен, после окончания все ушли, а кто-то из артистов забыл сумочку или платочек и захотел вернуться, но там уже стояли энкавэдэшники и никого не пускали. Очень скоро после закрытия МХАТа 2-го здание передали Центральному детскому театру.

На 50–60-е годы, когда я оканчивал школу, пришелся его необыкновенный расцвет: шли пьесы Розова, ставила классику Кнебель, здесь начинал Ефремов (Олег Николаевич говорил мне, что самый счастливый период его жизни – когда он был здесь актером), работал Эфрос. Помню спектакль Кнебель по американской пьесе про белых и негров “На улице Уитмана”, где замечательно играли Воронов, Елисеева, Перов, Новожилова, Степанова. На “Бориса Годунова” нас водили от школы: Эфрос ставил в исторических костюмах и декорациях. Крупный физически и мощнейший артист Иван Воронов играл главную роль, и я запомнил, как на монологе “достиг я высшей власти” у него катилась слеза.

Значит, Михаил Чехов (закрытый МХАТ 2-й), и Наталия Сац (создавшая Московский театр для детей, в 1937-м оказавшаяся в лагере), и актер Леонид Волков, про которого нам, студентам, рассказывал Завадский, и Ольга Пыжова, игравшая Мирандолину с самим Станиславским, руководили театром в разное время. Все это происходило здесь, все они были здесь, и нам стоит помнить, чьи мы потомки.

В юности я видел тут “Двух капитанов” Валентина Сергеевича Колесаева и “Друг мой, Колька” Эфроса (и после спектакля купил аж пять билетов, чтобы повести сестер и маму). А на втором театроведческом курсе выбрал этот театр и пришел туда на практику в литературную часть. В то время завлитом в ЦДТ работал Николай Александрович Путинцев, а редактором – замечательная вольнодумная женщина Наталья Александровна Моргунова. К ней я и попал.

Тогда в театре возобновляли пьесу Валентины Любимовой “Снежок” о судьбе негритянского мальчика, которого расисты выгнали из школы. Помню, как я после репетиции брякнул: “На репетиции интересно, но пьеса какая-то – прямолинейная”. Наталья Александровна обрадовалась и меня одобрила. В то же время Маргарита Микаэлян ставила “Золотое сердце” Вадима Коростылева, а Эфрос, видимо, решил помочь при выпуске, чем не угодил помрежу: “Я что-то не понимаю, кто ведет репетицию”. Помню, я был страшно возмущен этим вопросом. Замечательная Саша Назарова, совсем юная, главную роль играла, мальчика.

Позже, когда я уже работал в Кирове, посмотрел “Альпийскую балладу” Павла Осиповича Хомского с Ларисой Гребенщиковой и Михаилом Жигаловым в главных ролях. Потрясающе оба играли.

Все это надо знать, чтобы понять: из Кирова я ехал в ТОТ старый ЦДТ. А угодил в ЦДТ 80-х годов излета застоя и пришел в замешательство. Конечно, здесь все равно были хорошие спектакли, интересные артисты и отдельные режиссеры, но сравнить с тем, что я помнил, было невозможно. Казалось, что в театре душно, как перед грозой. Это, наверное, в тот период было свойственно всем театрам. Но тут ситуацию усугублял официозный статус театра – комсомольский, пионерский – воспитательный.

Партком все время что-то постановлял, в райкоме придумывали какие-то новые формы отчетности… Я в этом ничего не понимал, но после того как меня представили труппе, сразу угодил на собрание. Профком (его тогда только выбрали, и он казался революционным) выступал против парткома. Ораторы выходили по очереди, зачитывали обвинения по бумаге, речь шла о каких-то шубах, которые выделены, но не тем достались. В конце мероприятия Галина Григорьевна Новожилова, чудесная артистка и очень скромный человек, дивным своим голосом (он у нее до сих пор такой) с отчаянием сказала: “Алексей Владимирович, вы видите, что с нами происходит? Мы больны. Вылечите нас”. Я это запомнил, и то, как услышал из комнаты месткома громкий голос очень хорошей артистки, потом подошел к ней и сказал: “Комиссаржевская никогда не заседала в месткоме. Это мешает творческой работе”.

В кабинете директора собирались бесконечные худсоветы. Люди сговаривались между собой и образовывали группы: вот пришел руководитель, а мы его прокатим на парткоме – такая демократия в самом пошлом смысле слова. Помню, даже Завадский переживал, выберут ли его в члены парткома.

Позже, когда я ставил “Бесов” в Исландии, тамошние актеры понимали все, кроме того, что такое подметные письма. А в ЦДТ меня ими осыпали: захожу в кабинет, на столе лежит очередная записка, хорошо еще, если в прозе, а то и в стихах. Смысл, впрочем, один и тот же, прозаический: “Убирайся, бездарность, туда, откуда пришел, в свой Киров”.

В какой-то момент я попросил секретарей подметные письма мне не передавать. Потом, по прошествии времени, у нас со многими недоброжелателями отношения наладились, они оказались вполне нормальными людьми, и сами авторы этих записок говорили мне: “Построже надо было с нами тогда, посечь надо было”. У меня от этого глаза на лоб вылезали еще сильнее,

чем от анонимок. Кстати, характерная для репертуарного театра психологическая коллизия.

Тогда я овладел специальной техникой общения: приходит к вам важный артист с претензиями, а вы смóтрите ему не в глаза, а на лоб, и он от этого взгляда оседает. Или, например, идет худсовет, люди что-то говорят-говорят, а ты смотришь в окно и думаешь про облака, речку. И потом со всем соглашаешься: “Да-да-да”. Это помогает.

Стало быть, с небес кировской сказки я опустился на землю. К счастью, поймал себя на том, что слишком прислушиваюсь к ситуации. Конечно, прислушиваться – еще не значит приспосабливаться, но приспосабливаться – уже следующий шаг. По натуре я не революционер совершенно! Я – за эволюцию. Но самое главное – сохранить себя и не прогнуться под ситуацию. Не начать угождать кому-то или чему-то. Я все это “прислушиваться – приспосабливаться – угождать” в себе искоренял.

Плыву, потому что боюсь утонуть

Что губит репертуарный театр? То, что актеры поступают на работу и оказываются в рабстве. Бунтовать впрямую они не могут. И вот изначально неплохие люди начинают травить самих себя желчью, объединяются в стаи, делают всякие гадости, компенсируют комплексы, гордятся тем, что могут плюнуть вдогонку. Приходится долго доказывать, что "хозяин" может оказаться порядочным человеком, изначальной веры в это нет.

Своих артистов я люблю и очень хорошо понимаю, сколь мало я могу сделать без них. Мы ведь в театре работаем не сами по себе и можем что-то только в соединении с другими. Пока есть творческое тяготение, надо прощать, потому что есть вещи важнее и в отношениях между людьми, и в работе. Не говоря уже о том, что обида – самая непродуктивная в театре вещь.

Нельзя запоминать обиды и себя ими заполнять, лучше через них перешагивать. Руководитель тем более должен уметь прощать, ведь в людях всегда можно найти достоинства, и судить о них стоит по лучшему, что в них есть. У нас – контактная профессия. Я людям должен обязательно доверять, иначе буду давить на них. Может, надо иногда пожестче себя вести… Но меня приходится долго доводить, мне на серьезные поступки решиться проще, когда уже долгое время все к ним подталкивало – не по моей вине. Терпение небезгранично – нити натягиваются, натягиваются, а потом обрываются, и тогда я говорю: "Все, отношения исчерпаны". Так я расстался с двумя артистами. Атмосфера – это дисциплина свободных людей: нечто полезное, разумное, правильное для всех. В любой ситуации надо стараться сохранить приличия. Так будет легче строить деловые, партнерские отношения.

Это не значит, что все, с чем я пришел на репетицию, актеры обязаны выполнять. Но все же мы опираемся на мои предложения и стремимся к единому. А как иначе? Артистов я воспринимаю как своих партнеров. Мы идем рука об руку. Потом наступает самый для меня счастливый момент, когда они начинают делать то, чего я сам не предполагал. Тогда я смотрю на них и думаю: "Вот это да!"

Обычно я в курсе всего, что происходит между актерами за пределами работы, хотя и узнаю о житейских коллизиях последним. В личную жизнь стараюсь не вмешиваться. А с точки зрения творческих отношений у нас в театре нет склоки. Удается держать баланс.

Есть режиссеры, которым нужен конфликт, они провоцируют

на него актеров. Это не мой случай.

Мне кажется, что важно быть вместе, понимая, что мы заняты разными профессиями.

Не принимаю ничего тоталитарного, это меня унижает. Я – тот человек, который берет ответственность, и это дает мне право в некоторых ситуациях просить: “Делайте, как я сказал, и не спрашивайте почему”. А могу сказать: “Давайте вместе”, потому что знаю, что так на этот раз будет лучше. Тут тонкая грань, которую легко перейти. Помогают самокритика, самоирония. Что мне нравится у Станиславского в “Работе актера над собой”: вчера великий актер и режиссер что-то сделал, а сегодня уже собой недоволен и уничтожает себя (при этом сквозная линия и сверхзадача все равно ясны).

Сам спектакль мне менее важен, чем то, что было до него или случится после. Важнее то, что было и что будет после, то есть путь. Театр – путь, а спектакль – веха на пути. Почему интересно постоянно работать в театре? Потому что все спектакли репертуара связаны. Реки разные, у каждой из них – свои берега, но где-то там, вдали, они сливаются воедино.

Конечно, у меня есть “сквозное действие”: я иду вперед, я должен эти берега держать, на это нужна воля, но не учитывать противоречия, заложенные в человеческой природе, я не могу. Редко встречаются люди цельные. И ситуации бывают разные, и ведут себя в них по-разному, и сам человек меняется. У каждого проблемы – как в любой семье или коллективе, где люди постоянно находятся рядом. Помню, что в институте я говорил Боре Щедрину: “Счастливые люди – художники, писатели, композиторы, они сами по себе, а у нас все связано с другими”. Его ответ по сей день мне помогает: “Да, конечно, но ведь в этом – весь интерес”.

В 90-е годы Ирина Амитон опубликовала со мной интервью в газете “Экран и сцена” и очень верное выбрала для него из текста название: “Я плыву, потому что боюсь утонуть”. У меня нет другой задачи, кроме той, чтобы людям в театре было интересно. Должна быть сверхидея, сверхмечта о театре, о спектакле.

Сын мой, лет семь ему было, заявил: “Счастливый ты, папа, можешь целыми днями сидеть и смотреть на сцену”.

Центральный детский

Как любит с иронией говорить мой друг Юрий Еремин: “Сначала плохо, потом привыкаешь”.

В ЦДТ “про” было намного больше, чем “контра”. Все эти проблемы с оскорбительными письмами быстро ушли, но начались другие трудности. Потому что наше дело и состоит только из трудностей и преодоления противоречий. Репертуарный театр в этом смысле – капля, в которой отражается мир. Когда люди долго находятся вместе, накапливаются противоречия. Моя задача – их учитывать.

Задачу свою в ЦДТ я быстро определил: не потерять себя, когда вокруг так много тайного и явного недоброжелательства. Я человек неконфликтный, но у меня есть свои понятия, которым я следую. Я заметил, что, засыпая, думаю про каких-то неприятных для меня в данный момент людей, и задал себе вопрос: “В театре ведь огромное количество других лиц, почему я постоянно вижу именно эти?” Такой аутотренинг: моментально “ушли” ненужные лица, я заменил их другими, прекрасными лицами.

Есть такие люди, которым нужно отрицательное поле, они его продуцируют, им так комфортно, я их даже понимаю. Но мне надо, чтобы на меня смотрели открыто, не могу находиться в отрицательном поле.

Уже значительно позже был такой момент во время репетиции сцены Гонерильи и Эдмунда из “Короля Лира”, когда возникло у меня ощущение, что что-то не так, совсем заигрался. Тут Женя Дворжецкий, который почувствовал, что я прав, неожиданно почти приказным тоном сказал: “Делайте, делайте!”

Опыт на то время у меня имелся – шесть с половиной лет работы в Кирове: репертуар, репетиции, чужие и собственные спектакли. Этот опыт был правильным и логичным – очень полезно попробовать свои силы в провинции, прежде чем получить столичный театр.

И стал я знакомиться с репертуаром, то есть ходить в ЦДТ на все спектакли, а было их очень много – аж двадцать восемь (сейчас в нашей афише значительно больше, но тогда у театра была одна сцена). Помню, среди прочих понравились “Коньки” Лени Эйдлина по пьесе Сергея Михалкова с музыкой Сергея Никитина (1979).

Сразу было видно, что в театре очень активно ведут педагогическую работу. Вроде бы зрителей много, вся эта деятельность на очень хорошем уровне, но все равно официальная, советская, правильная, совсем не так, как у

Корогодского (в ЦДТ этим занималась Надежда Афанасьевна Литвинович, жена завлита Николая Александровича Путинцева). За окном 1980-й, застой-перезастой, то есть в происходящем не театр виноват. Но я четко сказал себе: “Здесь спертый воздух. Я должен открыть все окна и устроить сквозняк. Надо, чтобы пришли новые авторы, чтобы со сцены зазвучали неожиданные хорошие слова”.

Мне повезло – появились Саша Александров с пьесой “Шишок” и Александр Григорьевич Хмелик с “Гуманоид в небе мчится”. Анна Некрасова поставила “Шишка”, Сергей Яшин – “Гуманоида”. Они были очередными режиссерами, эти очень хорошие спектакли при мне запускались и выпускались.

Анна Алексеевна Некрасова – жена Бориса Александровича Покровского и мама Аллы Борисовны Покровской – много лет была режиссером ЦДТ, она работала вторым режиссером у Кнебель, всех знала и была очень терпеливым профессиональным человеком, много ставила сама (в частности, выпустила хороший спектакль по пьесе Симона Соловейчика “Печальный однолюб”) и помогала мне как второй режиссер в работе над “Отверженными”, “Ловушкой” и “Баней”. Вместе с ней мы над текстом сидели, потом с художником, с актерами – тоже вместе. Есть такие главные, которые перекладывают часть своей работы на вторых режиссеров. И у Гончарова это практиковалось – семь человек в разных местах занимались с актерами, а у Товстоногова была Роза Абрамовна Сирота, и у Завадского – Анисимова-Вульф. Для меня второй режиссер – соратник, но все же на всех этапах работы основное делаю сам.

Я планировал взять для дебюта на этой сцене “Золотой ключик”, но отчего-то побоялся и принялся за “Трех толстяков”, которых уже ставил в Кирове, а в ЦДТ почти повторил. Так сказать, себя обезопасил. Этого делать не надо, не нужно ничего повторять.

Дальше взялся за пьесу “Прости меня” по “Звездопаду” Астафьева, в которой была правда и авторская бескомпромиссная пронзительная мощная интонация. Не думаю, что наш спектакль был равен задачам, которые мы перед собой поставили, но его присутствие в афише было важно.

Сам Виктор Петрович приехал принимать макет, потом и на премьеру. Астафьев был человек резкий, саркастичный, про Сашу Соловьева, который играл Мишку Ерофеева, сказал: “Ему бы Павку Корчагина играть”. Зато Татьяна Надеждина (Матрена), Лариса Гребенщикова (Лида) и Александр Хотченков (Афоня) Астафьеву понравились. Евгения Пресникова отлично играла роль Смерти.

Я вышел на сцену в декабре и сперва страшно дергался – не мог придумать начало спектакля. Юрий Лученко (Попийвода) поддерживал на репетициях – помню, как он на меня смотрел.

Только во время зимних каникул я сообразил, что первую сцену надо играть как сон, бытовуха ушла, и все крепко встало на свои места. Запомнил слова Пукшанской после спектакля: “И как теперь другие театры будут ставить про войну?” Что-то, вероятно, получилось по-настоящему.

Третий спектакль я поставил по пьесе Алеши Казанцева “Антон и другие”. Мне кажется, хороший был спектакль, он шел от сердца, имел прямое отношение ко мне. Вообще все, что у меня получалось, было про меня. “Ловушка” – про меня тринадцатилетнего, “Эраст Фандорин” – про двадцатилетнего…

После спектакля “Антон и другие” возникла интересная ситуация. 1981 год, театру исполнилось шестьдесят лет, мы делали большой юбилейный вечер. Лене Долгиной пришло в голову попросить написать сценарий прекрасного театроведа Валерия Семеновского. Получился отличный, пожалуй, даже не вечер, а спектакль.

На пустую сцену выходили представители от каждого десятилетия, начиная с Наталии Ильиничны Сац, и рассаживались на специально сооруженной трибуне. Мы шли по этапам большого пути, связанного с конкретными именами. Пришли все: Мария Кнебель, Виктор Розов, Сергей Михалков, Александр Хмелик, Олег Ефремов, Все пришли. И Анатолий Эфрос – знаменитый режиссер, тогда часто за границей ставил, ему пели: “Иногда лишь становится горько, ностальгический мучит вопрос: где же, где же теперь друг твой, Колька, Анатолий Васильич Эфрос”. Есть фотография: четыре актера ему поют куплеты, а он почти плачет.

Десятилетия отделялись друг от друга интермедиями. Играл оркестр во главе с Юрой Прялкиным, вели вечер три Саши: Хотченков, Соловьев и Бордуков. Впервые со сцены звучал текст про Михаила Чехова, и, когда вечер закончился, ко мне подошел чиновник и предупредил: “Ты осторожней, а то они заведут тебя не туда”. В самом конце я говорил о людях, которых больше нет с нами.

В ЦДТ были потрясающие “старики”: Михаил Андросов, Анатолий Щукин, Антонина Елисеева, Маргарита Куприянова. Те, которые работали при Пыжовой, при Волкове, – уникумы! Артисты-суперкласс в любой роли, что бы ни играли! Иван Дмитриевич Воронов оканчивал школу Мейерхольда. Я хотел что-то на него поставить, и вспомнил, что в юности на меня огромное впечатление произвели “Отверженные” Гюго (мне их “подсунул”

дядя Толя, когда я учился в девятом или десятом классе, – вообще надо почаще вспоминать о том, что производило впечатление в молодости). Иван Дмитриевич очень обрадовался, его сын Никита написал хорошую пьесу по роману, спектакль шел в два вечера. Правда, на премьере Жана Вальжана играл Юрий Лученко, потому что Воронов заболел.

Тогда мы с Бенедиктовым только осваивали сцену Центрального детского. Нам пришла в голову идея открыть всю заднюю стену, и пространство стало напоминать храм. Спектакль начинался с появления безногого нищего (играл Алеша Блохин, и много лет спустя он, уже известный актер, просил меня не забирать у него эту бессловесную роль, не вводить других актеров). Канаты диагональю резали сцену, за них тянули и благодаря этому перемещались висевшие на них занавесы, получался театр “нищих”. Следом возникали образы “полицейского” театра, “революционного” театра (с баррикадами), “аристократического” театра с ламбрекенами.

У всех “стариков” там были прекрасные роли. Михаил Трофимович Андросов, например, поразительно играл Жильнормана. А прежде он же в полной маске играл Петуха в “Сказках” Маршака (спектакль Владимира Дудина был сделан в 1941 году, стал настоящим событием, на него приходили Евдокия Дмитриевна Турчанинова, Александра Александровна Яблочкина, он еще шел в ЦДТ, когда туда пришел я. И Андросов сам потом вводил на эту роль Женю Редько – каждое движение ему показывал). Калмыков и Печников были помладше, они уже при Кнебель пришли в театр. Калмыков, который еще и парторгом был, мне очень помогал. В конце своей жизни он замечательно сыграл Фирса. И все годы выходил на сцену в спектакле “Том Сойер”. Я ему время от времени говорил: “Ну, не надо вам уже это играть, вам же физически трудно – там станки, лестницы”. “Нет, нет, я буду”, – отвечал он. И играл. До конца. И все старики так. Совсем недавно мы чествовали нашего старейшину Геннадия Михайловича Печникова – праздновали его девяностолетие. Чудесный был вечер!

Опорой мне была тройка сверстников – Балмусов, Лученко и Коля Каширин – и, конечно, Саня Хотченков, он помладше нас. А вот молодежи не хватало, хотя Юра Григорьев, Володя Василенко, Андрей Сорокин и Толя Поползухин уже работали в ЦДТ, и Леша Блохин состоял в труппе, но в это время он служил в армии, то есть в команде Театра Советской армии. Очень помогал Владимир Иванович Полупарнев – хороший был артист и некоторое время директор театра. И, конечно, важнейшую роль играл гениальный директор-распорядитель – Михаил Иосифович Яновицкий. Меня

он принял как отец. Он пятьдесят лет проработал в ЦДТ. При этом сам ни на что не претендовал, очень верен был директору, Шах-Азизову. Дружил с Борисом Сорочкиным, начальником Планово-экономического управления Министерства культуры, то есть у него и связи, и ресурсы – все было налажено. Яновицкий был человек театра до мозга костей: кроме родного ЦДТ, у него в жизни ничего не было. На просьбы он сперва реагировал так: “Нет, это невозможно… это целый комплекс мероприятий…” А на другой день все уже было сделано. Авторитет Яновицкий имел колоссальный. Казалось, что под его письменным столом спрятана тысяча тросов или канатов управления, которые ведут во все уголки театра.

Тогда мы с семьей жили вчетвером в небольшой двухкомнатной квартире далеко от центра. А Яновицкий ехал как-то к другу-виолончелисту из Большого театра в гости на троллейбусе и увидел в окно новый дом на улице Советской Армии. Приходит он к другу и говорит: “Я понял, что мой новый главный должен жить в этом доме”. Пошел с этой просьбой по инстанциям, но в первой из них сразу получил отказ. Яновицкий сказал: “Все очень хорошо. Мне отказали. Теперь можно обращаться выше”.

Иногда на меня находило что-то маниловское: “Давайте остановимся на полгода, все старое снимем с репертуара, новое поставим”. Яновицкий отзывался на полном серьезе: “А давайте!” Мечтателем он оставался при всем своем реализме.

С самого начала я работал с Бенедиктовым и Леной Долгиной. У нее как раз в это время заканчивалась стажировка в ЦДТ, а завлита в театре не было (прежний ушел еще при Кузьмине), и я предложил эту должность Лене. Лена в шоке: она же режиссер, а не завлит.

Собрались мы по традиции у нее дома и пригласили Кнебель. Мария Осиповна, сама проработавшая в ЦДТ двенадцать лет, убедила Лену согласиться: “Вам достался такой театр, надо в нем оставаться – хоть завлитом, хоть кем”. И Лена решилась. Театральный критик Маша Седых шутила: “Ты, Лена, не завлит, а завсвет”, то есть заведующий светской жизнью. На самом же деле Лена отлично справилась с этой ролью и очень много сделала именно как завлит: без конца читала пьесы, привела в театр Щекочихина, Червинского, Бартенева. При этом продолжала работать как режиссер. И на курс в ГИТИС я ее сразу взял преподавать. Она отлично ставит дипломные спектакли, студенты ее любят. У Лены – редкий дар жизнелюбия. В Кирове один раз мы между собой обсуждали вопросы эмиграции, и я ей сказал: “Куда ты можешь эмигрировать? Ты же живое воплощение “Гимна

демократической молодежи”.

Не люблю читать пьесы

Даже хорошие. “И суд его оправдал”, как у Чехова – примерно так себя чувствую. Не люблю разбираться, кто там кому брат, кто кому сват, но приходится. Помню, как “Шум и ярость” издали в “Иностранной литературе” с предисловием, в котором указано, кем кто кому доводится. Я три месяца десять страниц читал, постоянно возвращаясь к пояснениям, потом надоело, и я нырнул в этот великий роман. Плыл, а не изучал, кто есть кто.

Но пьесы лежат у меня подолгу, и очень неудобно бывает перед авторами. Миша Бартенев написал “Иванушку-дурачка”, Лена Долгина говорит: “Такая замечательная пьеса, прочти”. А я почти год не мог прочесть. Слава богу, было лето, мы отдыхали в Рузе, и я стал детям своим читать вслух. Они так хохотали! Есть люди, которые быстро читают, а я читаю медленно. Зато, как доберусь до финала, появляется удовлетворение, возникает самоуважение: “Я прочел!” И тут же вспоминаешь, что еще восемнадцать пьес без движения лежат, хотя те, что приносят в театр, по большей части читает Елена Михайловна Долгина.

Пришел тут к нам один режиссер с современной немецкой пьесой. Все как полагается, полный набор: ребенка в унитазе топят и все в таком духе, с ума сойти! Я прочитал, смотрю на него тоскливо и говорю (откуда только взял эту формулировку?!): “Это не наш формат”. Режиссер, отдадим ему должное, засмеялся: “Что ж, тогда я вторую пьесу вам показывать не буду”.

Мне кажется, что драматургия и режиссура сейчас развиваются сами по себе. Нет мостиков, которые их соединяют. И мало кто всерьез занимается поиском взаимопонимания, когда драматург может положиться на режиссера, а режиссер – найти в драматурге единомышленника. Драматурги не сильно в курсе того, что происходит в режиссуре, но и режиссеры не торопятся делать им шаг навстречу.

Завлит театру, на мой взгляд, необходим. Именно для того чтобы свести драматурга с режиссером в наши разодранные и раздирающие всех и все времена. Один режиссер читает пьесы, другой – нет. Да и тот, что читает, не может объять все, что появляется, у него своих забот хватает. А завлит, с одной стороны, знает вкусы режиссера, с другой – в курсе того, что происходит в драматургии. Мне кажется, лучше, если драматург пишет для конкретного театра. Виктор Розов был автором Центрального детского, Михаил Рощин работал с Олегом Ефремовым. У них была возможность друг друга услышать. Когда разные индивидуальности собираются ради общего дела, могут

рождаться совершенно уникальные вещи.

Мы пробуем в нашем театре создать пространство для общения режиссеров и драматургов. Нина Дворжецкая привела к нам Людмилу Улицкую, Марина Брусникина – Тимура Кибирова, а позже – молодых авторов (Таю Сапурину, Ирину Васьковскую, Юлию Тупикину), Екатерина Гранитова – Луцика и Саморядова (их уже нет на свете)…

Моя работа опирается на драматургию. Драматургия – это, конечно, основа театра. Думаю, режиссер является таким же интерпретатором литературного текста, как дирижер – интерпретатором нотного текста композитора. Режиссер – как дирижер, вторичная профессия.

Мейерхольд на афише писал, что он – автор спектакля. Возможно, это исключение, подтверждающее правило. Мне кажется, режиссер и дирижер свободны в трактовке оригиналов, но не должны перерабатывать их и дописывать. У каждой пьесы, в том числе классической, есть автор, а у автора – права, которые следует уважать. Постановщику, желающему стать единовластным создателем спектакля, никто не мешает написать собственный текст.

Надо войти в мир драматурга и соотнести его со своим, с тем, что происходит за окном. Тогда та или иная пьеса начинает откликаться. Наилучший вариант – ощущение, что ты просто не можешь это произведение не поставить. Товстоногов советовал: “Никогда не ставьте, чего не хотите”.

Когда беру пьесу, сразу спрашиваю себя: полезно ли ею заниматься? Полезно ли артистам? Ведь только тогда это будет полезно кому-то еще. Старомодно рассуждаю, но у меня, кажется, есть чутье на текст. Вообще интуицию надо слушать. Однажды я перед совещанием написал какие-то тезисы, а в итоге очень неудачно выступил. Не нужно тезисов, главное – внутренний посыл. Тогда, может быть, становишься убедительным.

Когда определишься с выбором материала, начинается подготовительный период. Включается кровоток, не только башка, но вся природа подключается. И тогда разбор идет в правильном направлении. Если сразу так не получилось, приходится внедряться в пьесу. У меня подобран список вопросов, на которые я должен самому себе ответить. Сидишь, смотришь с тоской на кипу листов бумаги: куда деть весь этот текст, в чем растворить все эти слова?

Пьеса – тайна, которую предстоит разгадать, вскрыть не только то, что в ней, но и то, что за ней. Родство с автором надо почувствовать, тогда можешь вступить с ним в диалог. Так в чужом сочинении появляешься ты со своей фантазией. Сам

становишься Гамлетом, Клавдием, Гертрудой. У Цветаевой есть стихи “Офелия в защиту королевы”, в которых она встает на сторону Гертруды, и ее версия может стать решением для театра. Кстати, Марина Ивановна говорила, что не любит театр, потому что он – как третье лицо на любовном свидании. Что ж, весь театр – в этом.

Но зачем брать пьесу, если используешь ее только как повод? Когда я смотрю спектакли, где не считаются с драматургом, или слышу, как актеры перевирают текст, думаю: “Может, автор и жил давно, но он все-таки ничуть не хуже тебя”.

Если я все время “под” автором, то шага не сделаю. Но если он внизу и его можно топтать – тоже ничего хорошего не выйдет. Иное дело – когда мы соавторы. Вместе легче. Тогда я вроде уже не один. Конечно, у него свой язык, у меня свой. У меня – другая профессия и свои серьезные права. Между нами может возникнуть спор, но это не значит, что я, режиссер, наплевал на драматурга.

Некоторые молодые режиссеры, прежде чем нырнуть в автора, часто что-то придумывают поперек ему. А надо бы наоборот: нырнуть в чужую историю, в ней поплавать, пропустить ее через свое нутро, а уже потом ей перечить. Конечно, нужно придумать театральный ход, но не потому, что так модно, так принято, теперь все так носят. Не ради же этого работать?!

Свобода – это внутренняя дисциплина. Свободу человек обретает вместе со знанием.

А драматургия – это, конечно, знание театра. Я в Театре имени Гоголя работал ассистентом у Бориса Голубовского на “Последней жертве” и хорошо запомнил ощущение на первом прогоне со зрителями, будто сам Островский сидит в зале и руководит реакцией зрителей: если ему надо, чтобы смеялись, будут смеяться, если нужна тишина – будет тишина. Так же в совершенстве знал театр Гоголь. Так его знает Стоппард. Вот как ремесленно, технологически сделано, что последняя фраза выстреливает обязательно и вызывает определенную реакцию у зрителей? Стоппард, между прочим, постоянно интересовался: работают его реплики в переводе на русский язык или нет.

Как я полюбил это: “работает – не работает”! Дело не в тупом эффекте, а в мастерстве. Вот правильный подход к профессии. Ведь когда мы придумываем, нам становится не до зрителя, будто он вообще ни при чем.

“Отверженные”. “Ловушка”

С самого начала нужно было определиться, каких авторов мы в ЦДТ ставим. Вот книга книг моей юности – “Отверженные”. Иван Воронов и Юрий Лученко – Жан Вальжан. Юльен Балмусов – Жавер. Лариса Гребенщикова – Козетта (маленькую Козетту играли Антонова и Аксюта), Андросов – Жильнорман, Куприянова и Елисеева – Симплиция, Юра Григорьев – Мариус. Спектакль в двух частях шел много лет, и зрители радовались, что сегодня встречают в зале вчерашних незнакомцев, которые уже стали знакомыми.

Вернулся в театр Александр Хмелик (не я ставил, но предложение исходило от меня), появились, повторю, Александр Александров, Александр Червинский. Имя Червинского подсказал Юрий Сергеевич Рыбаков, рекомендовал его как талантливого кинодраматурга. Тот принес “Счастье мое” (“Бумажный патефон”). Но детскому театру по тем временам такое счастье не годилось. Тогда Червинский специально для нас написал “Крестики-нолики”.

Появился в театре и Юрий Щекочихин, с которым дружила Елена Долгина. Вроде драматург – профессия, которой зарабатывают на жизнь, но у Щекочихина, при замечательном остром уме, была какая-то бесшабашность и безбашенность. И все ему что-то надо было, все он близко к сердцу принимал.

Кто-то из наших назвал его “наш Щекочехов”, и все подхватили. У каждого театра должна быть своя “Чайка”, нашей “Чайкой” стала пьеса Юры “Ловушка 46, рост 2-й”. “Ловушка” была сначала очерком в “Литературной газете” Юра сделал из нее пьесу. Что-то в ней обжигало.

Наступает такой момент в режиссерской жизни, когда можешь поставить любую пьесу. Любую. А я никак не мог выбрать и вдруг четко осознал, что всей мировой драматургии сейчас предпочту именно эту очерковую пьесу, может быть, несовершенную, но животрепещущую и честную. Мне она показалась нужнее “Гамлета”.

Представление о том, что такое театр, тем более Центральный детский театр, тогда было зарегламентировано. Раньше шел “Друг мой, Колька”, но про него уже забыли. А у Щекочихина – свобода, свежий воздух, знание предмета, людей, знание себя. И герой – парень, который совсем один. Живая нервная система. Ее “корявость” составляла энергию реальности. Столько воздуха было внутри этой пьесы, что она давала свободу для сочинения композиции.

Социальная пьеса, но пронзить она должна была другим: в ней кипела улица, живая жизнь и было противостояние мертвечине тех лет. Зал замирал. Никогда еще так со зрителями не говорили со сцены. Это был язык жизни.

Пьесу надо было “залитовать” в министерстве, то есть получить разрешение на постановку. Там работала тогда замечательная женщина – Светлана Романовна Терентьева, она стояла за эту пьесу. Но ее начальник бросил ей в лицо отпечатанный текст, заявив, что эта пьеса никогда “лит” не получит.

Репетировать было нельзя. Я пошел к замминистру, наплел ему с три короба, между прочим спросил, можно ли взять современную пьесу, просто порепетировать, а деньги не тратить. Он согласился, видимо, не поняв, что за пьеса (“Ловушку” ему уже показывали, и он ее отверг). Честно говоря, ничего там особо запретного не было. “Ловушка № 46, рост 2-й” – это о джинсах. Тогда джинсы были дефицитом, их обладателям завидовали, и в пьесе дело доходило до убийства.

Мы сделали спектакль за два месяца без всяких затрат. Стасик сколотил на сцене трибуну стадиона. Ребята бросали на нее разноцветные ленты, и при поворотах круга возникали разные ракурсы. Костюмы собирали с мира по нитке. Я купил пижонскую куртку на рынке в Португалии, и Женя Дворжецкий играл в ней. Спектакль получился поэтическим, жестко драматичным и одновременно карнавальным. Его вел Саша Хотченков, как будто происходящее на сцене – его воспоминания. Но “лита” все не давали. Сдавали мы “Ловушку” бесконечно. Шестьдесят два замечания, восемьдесят два замечания… Саша каждый раз учил дополнительные реплики.

Первыми зрителями спектакля были “органы” – однажды в театр пришла группа мужчин в одинаковых костюмах, сорок мужчин в черных пиджаках и галстуках: и возникло ощущение угрозы, как когда-то в Смоленске. Но мы были уверены в своей правоте. Юра Щекочихин мобилизовал на подмогу журналистскую братию. Все театральные журналисты посмотрели спектакль на прогонах и требовали: скорее получайте “лит”, тогда мы сможем написать!

Приходят чиновники, а Юра в противовес им зовет своих знакомых: Ролана Быкова, Олега Табакова, Евгения Евтушенко. Наконец, дали “лит”. Терентьева добилась.

Был такой эпизод, когда уже спектакль играли вовсю: в один вечер с “Ловушкой” напротив, в Колонном зале, проходил Пленум КПСС, и какой-то чиновник посчитал, что это никак невозможно. Он подошел к афише и ручкой вычеркнул название спектакля,

хотя поступок этот смысла уже не имел.

С “Ловушкой” связано понятие “новое поколение ЦДТ”. Для репертуарного театра лучше всего, когда новое поколение приходит целой группой. У меня это несколько раз получалось. Пришли Игорь Нефедов, Женя Дворжецкий, Алеша Веселкин, Лара Моравская, Сергей Серов… Блохин и Григорьев уже были. Так собралась группа “Ловушки”. Чуть позже Нина Дворжецкая пришла из Щукинского училища. А в то же самое время я – по предложению ректора Вадима Петровича Дёмина – только набрал в ГИТИСе свой курс, и некоторых студентов, в том числе Женю Редько, занял в “Ловушке” в массовке.

В ЦДТ оказался очень открытый коллектив. Всех принимали без ревности (или она никак не проявлялась).

Еще я придумал, чтобы новички, которые поступают в театр, представлялись труппе. Они старшим показывают свой капустник, а те отвечают своим. Началось это, когда я набрал первых актеров в труппу, то есть с Тани Аксюты, Игоря Нефедова из ГИТИСа, Евгения Дворжецкого, Алексея Веселкина, Саши Михайлова, Лары Моравской из Щукинского….

В Доме отдыха в Плесе я познакомился с профессором Щукинского училища Людмилой Владимировной Ставской, она пригласила меня на дипломный спектакль, в котором была занята Лара Моравская. Для меня страшно ответственное дело – приглашение актеров в труппу. Но Лара была такая светлая, звонкая, что я ее зачислил в штат и почти сразу ввел на главную роль в “Сказке про четырех близнецов” (которую до нее играла Ирина Муравьева). Помню, как машинист сцены, замечательно театральный человек Борис Шкунов после первого спектакля с ее участием, стоя за кулисами, сказал: “Наша”.

На том же курсе в “Классе-концерте” я впервые увидел длинного бледного юношу – Женю Дворжецкого. Странно, но я никак не связал его с Ривой Яковлевной Левите (я ее знал по Горькому, по лаборатории Кнебель, мы до сих пор дружим) и Вацлавом Яновичем Дворжецким. Женя был свободолюбивый и вольнодумный. В ЦДТ мы сразу ввели его на роль Володи Осьмухина в “Молодую гвардию”, потом – в “Коньки”. Роли, не близкие ему по мировоззрению. Вместе с Веселкиным он много лет играл в массовке в “Отверженных”, и оба очень ответственно к работе подходили.

Женя был ироничным человеком, но исключительно дисциплинированным: это было привито папой – мамой – педагогами. Амбиции, которые у него были, естественны для молодого и талантливого актера, но он всегда готов был разделять с театром его проблемы и тяготы.

Наши молодые начали со спектакля “Мы играем Маяковского” (пьесу написал Вениамин Смехов), который выпускал стажер из Прибалтики Роман Грабовскис (а я помогал), но состоялись они именно в “Ловушке”. Это было их общее рождение.

Все, что происходило вокруг “Ловушки”, нас объединяло. Собирались, песни пели, все друзья Юры были с нами. Хорошее было время.

Вскоре к власти пришел Горбачев.

Вспомнил, как в ЦДТ заходили греться военные, которые дежурили на панихидах в Колонном зале. Сидели на роскошной лестнице в фойе плотными рядами, смотрели маленький телевизор, который кто-то из наших им давал, чтобы не скучали. Однажды я репетировал, ушел из зала на сцену, повернулся, чтобы опять пойти в зал, и вижу полный зал молодых военных. Я как раз попросил выйти второй состав и слышу, кто-то из солдат говорит: “В театре, оказывается, как у нас, тоже смена караула”.

Не забуду и награждение Государственной премией “Отверженных”. Я, Некрасова, Бенедиктов, Воронов, Балмусов, Луценко, Андросов, Куприянова пошли в Белый дом ее получать. Таких банкетов я отродясь не видывал: лебеди из осетров, выпивки – море разливанное. Маргарита Григорьевна Куприянова (у нее в театре была “индийская” тема, поскольку шел спектакль “Рамаяна”) туда пришла в индийской накидке.

После банкета вернулись мы в ЦДТ с медалями на груди. В этот вечер играли “Ловушку”, и опять чиновники к нам прицепились: “Почему пыль на сцене? Почему одни персонажи – избранные, а другие – какие-то кухаркины дети”. Юра Щекочихин аж побелел: “Как вы разговариваете с лауреатами Государственной премии?!”

Нам прикольно, как теперь сказали бы, что спектакль закрывают, а он никак не закрывается. И публика была страшно довольна.

Но все это – взрослая жизнь, а я – главный режиссер детского театра. Значит, нужно было поставить детский спектакль. В журнале “Юность” я прочитал сказку Сергея Михалкова и попросил его сочинить для нас пьесу. Он очень быстро написал “Сон с продолжением” (по “Щелкунчику”), и я решил сделать спектакль-балет. Снежное царство, Сладкое царство, путешествия…

Спектакль шел раз пятьсот с большим успехом (менялся с годами только кордебалет). Михаил Болотин (Михаил Глуз), которого Михалков рекомендовал, музыку сочинил. Все танцевальные фрагменты готовил Миша Кисляров, он тогда

работал в ЦДТ, был хорошим артистом и много занимался хореографией (позже он был главным режиссером Камерного музыкального театра имени Бориса Покровского).

Куприянова и Андросов были заняты в спектакле, потом на роль Снежного короля ввелся Редько (он великую Куприянову обожал).

С этой постановкой вообще все удачно сложилось: как раз был съезд партии, то есть понадобился спектакль к дате. “А что главное, – говорю я, – для детского театра? Дети. Есть ли еще у нас театр, который поставит к съезду партии детский спектакль? А мы поставили”. Так что этот спектакль у нас еще и к съезду оказался приурочен. Получилось “два в одном”.

К сороковой годовщине Победы тоже надо было что-то придумать. Валентин Ежов с Григорием Чухраем сделали пьесу “Алеша” по “Балладе о солдате”. Стасик придумал вагон: можно было играть и в нем самом, и вокруг. Сильный, внятный и мощный образ – на протяжении всего спектакля с вагона постепенно снимали щиты, и к финалу от него оставался лишь остов. Почти пустая сцена, рельсы и вагон, который блуждал в бесконечном пространстве. Ставил я этот спектакль будто бы под эпиграфом к пьесе Рощина “Эшелон”: “Будь проклята война, мой звездный час”. Вся труппа до единого актера была занята в двух составах. И Воронов, и Андросов, и Балмусов, и Степанова. Веселкин и Саша Михайлов (был у нас такой прекрасный парень), Жанна Балашова, Яна Лисовская играли героев.

Театр – длящееся на глазах время

Раньше я собирал всю труппу и что-то говорил. Теперь я так поступаю только по необходимости. Репетиция и есть наше договаривание о том, что мы делаем, для чего, и как живем. Если я не подготовлюсь к репетиции досконально, я – ноль. Мейерхольд говорил, что должен знать все до репетиции, а потом прийти и все сделать наоборот. Замечательная формула! И я тоже должен знать все. Наше дело прекрасное, если есть сверхзадача, сверхмысль, сверхэмоция. А уже потом – конкретика, тысяча мелочей.

Сперва подробно разбираем сцены, что в них происходит, что мы должны играть, какой ассоциативный ряд, какое к каждому отношение имеет. Артисты все (и студенты) – интересные личности (одни умны и образованны, другие не очень, но это не суть важно). Вот я рассказал актерам, что думаю, как вижу сцену, а потом прошу: "Разбейте меня, опровергните, растопчите, уничтожьте". И начинается интересный диалог. Не то чтобы противодействие: просто настоящий артист станет мой разбор переводить на свой язык. И этот процесс очень интересно наблюдать.

Я – за природное искусство, а театр именно природное в основе своей искусство, хотя и требует оснащения умом, интеллектом, культурой, интуицией. Театр – не умственный, мне кажется, вид творчества, он пошел от пластики, от человеческого тела в пространстве, от звука в пространстве. Восприятие, как и роль, строится на контрастах, перепадах. Если этого нет, значит, не разобрано, не понято. Лепят, что называется, каким-то знаком, часто эффектным. Я очень благодарный зритель: мне практически все интересно, не люблю только, когда непрофессионально, когда не разобрано.

"Из вчера в завтра" – великая формула. Театр существует только сегодня, он или имеет обратную связь, или нет, попадает во время или нет, действует или нет. Это длящееся на глазах время. Оно не фиксируется, не останавливается. Технология нужна только ради этого.

Я всегда мечтал, чтобы у нас был свой зритель. Это не значит, что должны приходить одни и те же, это значит, что люди понимают, ради чего они идут, и не вообще в зрелищное учреждение, а в конкретный театр. Сюда приходят те, кто хочет прийти, и эти немногие имеют право на то, чтобы все было сделано на чистом сливочном масле, как говорил Корогодский. Театр должен быть открыт всем, я – за демократичный театр, но

свой зритель нужен обязательно, и есть ответственность перед ним. Дело не в заигрывании с залом и не в угождении публике, а в том, чтобы спектакль был направлен лично на каждого, а в зале формировалась новая общность.

Театр надо строить все время. Иначе тут же откатываешься назад. Многим кажется, что они взобрались на гору и там стоят, а они уже давно внизу. Только скажешь себе, что все неплохо, как что-то случится: кто-то напьется или потолок на голову обвалится. Моя работа, как у раба на плантации: я тяпкой тяпаю, поднимаю голову, смотрю за горизонт – конца-края грядке не видно, и опять тяпкой тяпаю, потом снова поднимаю голову – все то же самое. Работа в репертуарном театре никогда не кончается. Художественный руководитель по самому определению должен быть художником. Так предполагается, но обычно приходится заниматься всем.

В нашей профессии самодостаточность опасна. Мне она не грозит, потому что я вечно во всем сомневаюсь.

Планируя на перспективу, нужно каждый сезон начинать как первый. Да, заготовки есть, а все равно нужно брать новое дыхание. "Господи, дай мне силу перенести утомление наступающего дня и все события в течение его", – как сказано в утренней молитве оптинских старцев. Вот это правда! Людей все время ждет какое-то испытание, в том числе испытание возрастом. Тоже надо его пройти. Мы все время проходим через испытания: болезнью, отношениями.

Главное – репетиции и спектакли. Я не делю их на свои и чужие. Все, что происходит, воспринимаю как свое, переживаю, радуюсь, когда смотрю спектакль другого режиссера в нашем театре. Допустим, режиссер мне помог в работе над "Портретом", а потом, когда он ставил "Денискины рассказы", я ему помог – глаз у меня профессиональный, правильный. Я и в Кирове, и в Москве (до последнего времени) сам афишу на месяц составлял. Все же ее я подписываю, и моя фамилия – пусть мелкими буквами – всюду. Организационные дела люблю. Когда у меня хороший творческий период, я их делаю легко, с удовольствием на них отвлекаюсь. А когда спад, то и они – в тягость.

“Баня”

“Баню” в ЦДТ мы решили ставить, потому что сам Маяковский, его мощнейшая и драматическая фигура дико задевали.

Большую роль играет в пьесе изобретение Чудакова – машина времени. В театре было пять довоенных софитов, мы их использовали: приспускали, и получалась та самая волшебная машина. Сцена выглядела как стройплощадка: несколько строительных башен – герои строили социализм. И кабинет Оптимистенко у нас переехал на стройку, а очередь из девочек в красных косыночках к нему кружилась как змейка. Люди гонялись за Оптимистенко, лезли за ним наверх. В начале спектакля на сцене появлялись бюрократы, круг начинал движение – и время смещалось.

Подобрали бандитскую песню, которую надрывно пел Веселкин (Велосипедкин). Молодой Сергей Серов – уникальный актер – играл Победоносикова, Боря Шувалов – Оптимистенко. Леша Кузнецов делал брови под Брежнева и играл Ивана Ивановича. Лара Моравская (машинистка Ундертон) специально выучилась играть на аккордеоне – я попросил, потому что в Австралии видел женщину, которая ходила между столиками и играла на аккордеоне. Юра Нифонтов здорово играл одержимого Режиссера. Миша Кисляров сделал отличную пантомиму, целый номер, пародийно и очень смешно ребята изображали компанию артистов, которые – так в пьесе – играют в спектакле. Саша Комиссаров играл Преддомкома во френче. Когда про Пушкина заговаривали, Женя Дворжецкий поворачивался профилем: мол, вот он я – Пушкин.

Мы специально не формулировали, что это монтаж аттракционов, хотя Эйзенштейном зачитывались, и в Смоленске “Два товарища” на этом были построены, и “Баня”, конечно. С правой стороны мы открыли лифт для подъема декораций, там светились огромные серп и молот, и Нина Дворжецкая – Фосфорическая женщина во всей своей красе звала персонажей уехать, улететь в светлое будущее. И через сцену к ней выстраивалась огромная очередь – как бы первая советская очередь (в этом эпизоде были заняты все мои студенты). Уже антракт начинался, а очередь продолжала медленно-медленно двигаться. Во втором акте Нина отбирала, кого заберет с собой.

Все было построено на танцах, песнях, городской кадрили.

Победоносиков выходил с Фосфорической женщиной в танго, и она спрашивала: “Это вы говорите про все, чего вы “не, не,

не”… Ну а есть что-нибудь, что вы “да, да, да”?” Гениальный текст! Маяковский оказался очень близким нам человеком.

Стасик выстроил на сцене копию нашего театрального фасада, закрытого лесами. Перед эпизодом отлета в будущее мы надевали на Серова генеральскую шинель с красными отворотами, и я попросил Александра Чайковского написать музыку на стихи Маяковского “Марш времени” как песню в стиле Булата Окуджавы. Сережа Парфенов (Чудаков) играл ее на гитаре, актеры выходили с чемоданчиками, садились вдоль рампы и негромко пели – перед тем как встать и “полететь”. А потом оказывались на разной высоте у стенки и так замирали – казалось, что все разбились. И на пустую сцену, по которой летали бюрократические бумаги, выходили уже взрослые победоносиковы (там были старшие и младшие) и вели последнюю сцену. Когда Юрий Лученко (старший Победоносиков) спрашивал: “И она, и вы, и автор – что вы этим хотели сказать, – что я и вроде не нужны для коммунизма?!”, медленно со звоном опускался железный занавес с портретом Маяковского, а Саша Комиссаров нагибался все ниже, ниже и продолжал смотреть в зал.

Завадского, к сожалению, уже не было, а Бенкендорф спектакль посмотрел и сказал: “Юрий Александрович был бы доволен”. Получилось если не в его масштабе, то в его духе.

Во время строительства Новой сцены Большого театра наше здание перекосило, потому что у соседей фундамент глубокий, а у нас маленький. С потолка тогда штукатурка кусками отваливалась, и занавес застрял наверху. Так и торчит там уже несколько лет. Застрявший перекошенный пожарный занавес с портретом Маяковского – говорящий образ времени.

В 1986-м ВТО превратилось в Союз театральных деятелей. Собрание проходило в Кремле, в том самом зале, в котором обычно заседал Верховный Совет. Выступал Олег Ефремов. И случилась, можно сказать, целая революция. Председателем выбрали Михаила Ульянова. Он назвал тех, кому предлагает войти в секретариат. Меня в списке не было. Тогда встал ростовский режиссер Володя Чигишев (он в ЦДТ практику проходил, когда работали над “Прости меня”), сказал, что должен быть представитель от детских театров, и назвал мое имя. Так я попал в секретариат.

Ульянов был человек на своем месте. Силы огромной. Нам с ним даже удавалось кое-чего добиться. Например, я на секретариате просил артистам ТЮЗов прибавить зарплату. Министерский чиновник Борис Сорочкин переспросил: “Почему именно им?” Тогда я стал громким голосом, что со мной редко

бывает, агитировать: “Вы не представляете, как им сложно, какой это труд!” Михаил Александрович поддержал: “Вот так и надо защищать свое дело. Все – за?” И все проголосовали “за”. Начался такой короткий период, когда в ТЮЗах актерам платили чуть больше, чем в драматических театрах. Я этим немножко гордился.

Была курьезная история с началом моего “секретарства”. Мы с Лёлей и детьми отправились в отпуск в Рузу, Дом творчества ВТО-СТД. Приходим в столовую, администратор показывает нам наш стол, мы усаживаемся. И вскоре замечаем, что часть отдыхающих смотрит на нас с плохо скрываемой враждебностью. После обеда кто-то из знакомых объясняет нам ситуацию. Оказывается, узнав, что едет секретарь СТД, дирекция решила, что этот новый должен сидеть за тем столом, за которым сидели прежние члены правления. И заставили рядовых членов ВТО-СТД пересесть на другое место. Наш знакомый уверял пострадавших, что мы не виноваты: “Они – не такие, они не знали”. Но те не верили. Мы, конечно, бросились уговаривать их занять прежние места. Они отказались, но примирение состоялось.

В секретариате я оказался рядом с Юлией Константиновной Борисовой. С ней связана такая история. Я привез в Москву из Кирова своих актеров – Витю Цымбала и Наташу Пряник. Они жили в ужасной квартире в Люберцах. А тут освободилась квартира в доме, принадлежащем ВТО. Но у них не было московской прописки. Тогда я попросил Юлию Константиновну и Василия Семеновича Ланового пойти со мной в Моссовет к большому начальнику и попросить дать актерам прописку. Прийти надо было к девяти часам утра, так назначили. Лановой специально с дачи приехал. И оба они уже без четверти девять стояли на боевом посту у Моссовета – будто так и надо. А мы ведь с ними мало знакомы, чай вместе не пили.

Ну, входят они в кабинет. И все решилось сразу же: “Ах, какие люди!”

После этого Борисова играла где-то выездной спектакль “Стакан воды”, и Наташа Пряник с дочкой ей туда повезла букет. Юлия Константиновна сказала: “Первый раз меня за что-то поблагодарили”.

Понял, что рискую, только после премьеры

Театр – опытное предприятие. Театр – розыгрыш, а не иллюстрация, в нем должны быть игра, провокация, не просто течение, но столкновение. Ведь и жизнь – розыгрыш. Даже муж с женой в квартире играют друг перед другом, а уж тем более – в публичном пространстве. Заранее никто не уверен в результате. Например, в случае с "Берегом утопии" я понял, что рискую, только после премьеры, а до этого просто работал.

Когда я ставлю спектакль, делаю это только для себя, про себя, думаю только об одном человеке – себе самом. Театр существует сегодня, а завтра будет что-то другое. И жить я должен сегодняшним нервом. Это позволит мне сделать то, что отзовется в других людях. Рассчитать это невозможно, но можно надеяться.

Бояков после "Береники" мне сказал, что это не молодежный спектакль. Все ведь знают, что молодежное, что нет. А критики еще знают, какой вообще должен быть театр: такой вот ушел безвозвратно, и скатертью дорога, а другой – ура-ура! – наступил. И все должны выстроиться в шеренгу, приветствовать этот наступивший.

Автор пьесы – драматург, автор спектакля – режиссер. Режиссер должен спровоцировать актера, чтобы у того заработало собственное воображение. При этом вести его по заданному пути. Иначе цельности не выйдет. Режиссер должен быть волевым. Вроде я взял не власть, а ответственность, но получается, что власть. Ужасно, но без власти режиссера не бывает. Иное дело, как он станет ее проявлять. Самый хороший артист расстраивается, когда режиссер предлагает ему "что-нибудь попробовать". Смоктуновский считал такой подход непрофессиональным.

Самое дорогое – когда артист сам делает то, чего хочет режиссер. Например, в Смоленске в "Двух товарищах" репетировали мы с Мишей Али-Хусейном сцену, в которой герой впервые садится за штурвал самолета. В ней звучит песня на стихи Григория Поженяна и музыку Микаэла Таривердиева "Я принял решение", а на заднем плане стоит Борис Сорокин, который играл антигероя. Вдруг вижу: он делает стойку на руках, и ноги широко раскинуты. Спрашиваю у Бори, как он это придумал, он отвечает: "Ну, герой же летит на самолете, закладывает виражи и видит весь мир перевернутым". Вот она – изумительная

конкретная актерская логика, а не режиссерская: “герой-антигерой”.

Еще пример: в “Фандорине” Петя Красилов переодевается за ширмой и ложится в постель. Вдруг на премьере слышу, что он еще и поет: “Окрасился месяц багрянцем”. Сам себя, так сказать, пением подбадривает. Вроде это вне нашей договоренности, вроде положено спрашивать разрешения режиссера на всякие вольности, но для меня – момент режиссерского счастья. Или – опять вспоминаю Исландию: предлагаю актеру буквально в день премьеры в одной сцене переменить внутреннее приспособление, потому что придумал другой вариант. Он потрясенно уточняет: “Вы мне предлагаете это попробовать прямо на публике?” Я же не вижу в этом ничего невероятного, ведь на сцене идет процесс, артист не может быть рабом рисунка, формы. Мгновение проходит, улетает, режиссерская фиксация не должна омертветь.

Наш друг Ютака Вада (он учился вместе с Леной Долгиной) просился к Питеру Бруку на стажировку, и тот у него спросил, что самое важное в театре. Ютака ответил: “Импровизация”. И его приняли.

Демократичность – хорошее свойство характера, но приходится брать на себя и другую роль. Диктатор может быть кретином и подонком, а может – ответственным человеком, который не к стенке ставит, а доказывает свою точку зрения и учитывает разные характеры. Многие подчиняются, но бывают и те, что сопротивляются. Они иногда даже полезнее, потому что мобилизуют. Я нарочно провоцирую актеров, прошу спорить со мной в рамках конкретной задачи.

Я способен услышать, но не готов уступать. Сцена – поле битвы. И репетиция тоже. Режиссер – не рефери, иногда он сам надевает перчатки.

ЦДТ за границей

В ЦДТ мы с Некрасовой поставили еще одну пьесу Юры Щекочихина: “Между небом и землей жаворонок вьется”. В ней он открывал театру тему катастрофы молодого человека, которого корежит необходимость находиться в фальшивой ситуации, в нем рождается протест, ломается молодое сознание. Спектакль назывался строчкой из романса Глинки, в финале пьесы выходит маленький мальчик и поет “Между небом и землей”. Я сказал, что это слишком сентиментально, финал в спектакль не вошел, но название оставили. Те же ребята были заняты, Женя Дворжецкий играл героя-наркомана. Я ему предлагал пойти в лечебницу посмотреть на тамошних пациентов. Он очень бодро ответил: “Можно, конечно, сходить – или придумать что-нибудь”. Остановились на втором варианте. Это был уже 1989 год.

Однажды в театре появляются американцы – директор и главный режиссер детского театра Миннеаполиса – и предлагают нам сотрудничество. Они потом еще дважды или трижды приезжали в Москву, а мы с нашим директором Сергеем Ремизовым при поддержке Министерства культуры ездили к ним, поскольку это был многосоставной проект. Сперва Джон Крэнни поставил у нас “Тома Сойера” (художник и композитор тоже американские). Он поверить не может, что до сих пор спектакль идет при полных сборах. Дворжецкий играл индейца Джо, Серов – Гека, Шувалов – Тома, Блохин – Харпера. Потом театр Миннеаполиса гастролировал на сцене ЦДТ со спектаклем “Рембрандт выходит в город”.

Тогда заодно приехал, чуть не в полном составе, их совет директоров – пятьдесят человек, да еще с женами. Все они – люди разных профессий (один – знаменитейший кардиолог), которые вкладывают свои деньги в детский театр (здание у него в Миннеаполисе большое, имеется постоянная труппа из взрослых актеров, а также детская группа: дети, которые играют своих ровесников).

В Москве американцы жили в гостинице “Космос”. Мы там вместе ужинали и во время сухого закона умолили официанта принести водки. Он принес бутылку, заткнутую бумажкой и примерно на две трети разбавленную водой. Гости, конечно, были удивлены, но вида не показали. Когда мы повезли их в центр на метро, они решили, что так просто быстрее доберемся, без пробок – им и в голову не приходило, что ни у кого из нас нет машины.

В ответ мы ездили в Сент-Луис и Миннеаполис со “Сном с продолжением”. Все прошло хорошо. Собрались уезжать, вышли

прощаться, и вдруг понимаем, что одной девицы из нашей стажерской группы нет. Она только что мой курс окончила, поехала с нами и попросила в США, как вскоре выяснилось, политического убежища, то есть все заранее продумала. Американцы аж побелели: “Не комментируйте ничего журналистам из желтых газет, которые сейчас набегут, молчите до официальной пресс-конференции”. На этой конференции я сказал: “Человек имеет право поступать, как хочет, хотя я бы предпочел, чтобы она выбрала более цивилизованный путь”. И все вздохнули с облегчением, что я обошелся без политических лозунгов. Позвонил я в посольство в Вашингтоне узнать, что теперь делать, там отвечают: “Ничего, уже другое время”. Меня так никто и не побеспокоил, хотя я думал по старой привычке, что в КГБ затаскают. Зато американцы уволили и директора, и режиссера театра. Вот вам и демократия: зачем совету директоров, который всем управляет и все финансирует, неприятности и эта дружба с СССР или с Китаем? (у наших уволенных друзей были и дальневосточные планы).

Я должен был еще ставить в Миннеаполисе “Ловушку”, но постановка из-за этого отменилась.

Веселкина и Дворжецкого по линии АССИТЕЖа в тот самый год, когда не стало СССР, отправили в Англию знакомиться с разными театрами. В разгар перестройки было много фестивалей, на них давали деньги. “Ловушку” мы возили в ГДР, в Берлин, потом в Англии в Ньюкасле и Шеффилде играли. На фестивалях после спектаклей народ выпивает, танцует. И один англичанин, глядя на то, как наши ребята пляшут со всеми остальными, заметил: “Я же говорю, что нет никакой разницы между людьми”.

Когда мы поехали на фестиваль в Шеффилд с “Ловушкой”, нам пришлось все выходы-переходы менять – театр, где мы играли, оказался совершенно особой конструкции. За полтора дня я спектакль переделал. Это была радость. Вышло даже лучше, чем в родном помещении. С нами ездил студент Володя Чуприков, который страшно любит Толкиена. Кстати, когда я ставил “Лира”, читал “Властелина колец”, и всем советую прочесть от начала до конца все три части – великая книга, по силе равная Шекспиру, по-моему. Англичане решили Володе преподнести какое-то невероятно роскошное издание трилогии, и телевидение все это должно было снимать. А он опоздал на вручение, потому что поехал в Лондон – как раз там началась забастовка транспортников. Организаторы спросили почему-то у Долгиной, не может ли она принять подарок “от лица Чуприкова”. Бедная Лена чуть не рухнула под тяжестью этих томов.

Хорошее, вольное было время. И мне повезло: в АССИТЕЖе я

оказался заместителем Наталии Ильиничны Сац и часто ездил в разные страны. Мамочка моя всегда говорила, что самое интересное в жизни – путешествия. Не так много ей пришлось путешествовать, я – за нее. Дания, Швеция, Австралия… Все эти поездки оставили огромное впечатление. Не театры, нет, там детские театры были довольно слабые, разъездные, по школам играли. Зато на фестивали они горазды.

Однажды, уже позже, в одной такой поездке мы оказались вместе с Сац в Праге. Я расспрашивал ее про жизнь, про арест, лагерь, ссылку, одну ее фразу навсегда запомнил: “Алеша, обратите внимание: все, что я утром задумала, я к вечеру осуществила”. Ради дела она на все была готова. Конечно, она боролась с “овзрослением” детских театров, искренне защищала свои ценности, хотя иногда перегибала палку.

“Сон” мы играли еще в югославском городе Шебенек, на старинной площади которого проходил фестиваль детских театров. Там стояла трибуна для зрителей со здоровенными вышками, на которые выставляли свет. Можно было водить фонарем и освещать то так, то сяк. Только вот делать это было некому, и я бодро вызвался поработать осветителем. Зря я так поступил. Наверх-то еще кое-как вскарабкался, а обратно едва спустился, поскольку очень высокими были вышки и очень большими интервалы между ступеньками. Слезть надо было до того, как спектакль закончится, я страшно торопился и надеялся, что эту ужасную картину по крайней мере никто не видит. Однако, соскочив на землю, обнаружил, что тамошние работяги умирают со смеху, наблюдая мой позор.

С тем же “Сном” в 1989 году ЦДТ позвали в Дортмунд, но там все сцены оказались небольшими, они нам не подходили. Я стал было отказываться от гастролей, но все вокруг заголосили: “Вы что, сумасшедшие? Полтора месяца в Германии, а вы отказываетесь? Соглашайтесь, даже если на грузовике придется играть”.

Мы поехали, часть текста сократили, часть выучили на немецком и играли каждый день, иногда даже по два спектакля в день.

Дружили мы с немецким театром Фройендшафт в Берлине, их руководители посмотрели “Крестики-нолики” и пригласили повторить спектакль на их сцене с их актерами. Потом они приехали с этой постановкой в Москву и показали в ЦДТ. А в ней поклоны выстроены таким образом, что актеры в какой-то момент отворачиваются от зала. И вот немцы отворачиваются, а им навстречу выходят наши исполнители тех же ролей в таких же точно костюмах. Для немецких актеров и для зрителей это

“зеркальное отражение” стало сюрпризом, чудесным театральным праздником.

На репетициях в Берлине был смешной эпизод. Мне стало казаться, что такими темпами мы до финала спектакля не доберемся. А переводчик Маша величественно так отвечает: “Этого никто не заметит”. Через какое-то время я снова начинаю переживать: “Будет обидно, если мы провалимся”. Она – с той же интонацией: “И этого никто не заметит”.

Фестивали, обменные гастроли, новые впечатления… А в ЦДТ я работал над “Королем Лиром”. Главную роль играл Юльен Балмусов в цвете возраста, лет сорок ему было. Лиру нацепили дурацкую бороду, и когда Кент вступал с ним в спор, он срывал эту бороду и набрасывался на него. Чего там только не было! Регана с герцогом Корнуэльским в одной сцене выглядели как кентавры. Я придумал повесить две большие кулисы, и Гонерилья с Эдмундом запахивались в них, будто в плащи. Батальную сцену решил, как в японском театре. Идею определил так: все – спортивная команда, а Лир – играющий тренер. Я это сформулировал, когда распределял роли.

Алексей Вадимович Бартошевич, крупнейший наш шекспировед, спрашивал: “Как можно, чтобы Лира жалко не было?” Я отвечал: “А тебе себя – жалко? Мне себя – жалко? Ведь мы тоже виноваты в том, что происходит – не в Англии, а в родной стране”. А кто еще виноват в том, что творилось в России в начале 90-х? Старшее поколение в ответе за то, что оно оставляет детям, за то, куда детей толкает.

Относительно недавно мне Женя Редько позвонил, чтобы я посмотрел по телевизору документальный фильм Свердловской киностудии о замечательном поэте Борисе Рыжем (о нем я впервые узнал, когда в театре Петра Фоменко поставили под руководством Евгения Каменьковича поразивший меня спектакль “Рыжий”). В фильме показали кладбище с могилами двадцатипятилетних мужчин, которые убивали друг друга. Можно, конечно, сказать, что дети плохие. На самом же деле виноваты старшие, что бы они ни говорили в свое оправдание. Это усиливает трагизм: Лир ведь не мог не понимать, во что выльется его провокация. Он сам свою беду организовал. Какого рожна ему понадобилось делить государство? Он что, дочерей провоцировал? Если так, то своего добился – ему эти две девки на провокацию и ответили.

Я ради театра на все готов

В Кирове заместителем начальника культуры назначили человека, который, по-моему, не годился на эту роль, но он считал себя сведущим в музыке. Сдаю я руководству спектакль “Синие кони на красной траве”. В это время я уже назначен в Москву и, казалось бы, что мне эти начальники? Но мы же столько сил вложили в постановку! И я ловлю себя на том, что почти бегу к нему со словами: “Я только вам могу сказать, что включил в спектакль фрагмент из Чайковского, из его “Вариаций на тему рококо”. Таким образом, его подмасливаю: мол, вы – музыкант, вы один способен понять, какая великая музыка звучит в спектакле!

Вообще-то я стараюсь как можно реже сталкиваться с людьми, от которых что-то зависит, и лишен подхалимажа, но тут демонстрировал подобострастие. Да так искренне, аж в теле дрожь! Парадокс: действуешь вроде бы искренне и одновременно над собой смеешься. Самоирония всегда должна присутствовать, с ней интереснее, она высвобождает творческие силы. Самодовольство рождает комплексы или, наоборот, полное их отсутствие.

Я ради театра на все готов – если скажут, что надо идти просить милостыню, я пойду, что надо полы мыть – помою. Папа, фабрикант из Шанхая, мне повторял: “Ты будешь жить в человеческом общежитии”. Жизнь – очень требовательная штука.

Точно знаю свою утопию – как в идеале вокруг все должно быть устроено – “Трудись и молись”. Тогда и на людей не будешь кидаться. Понимаю, что здесь есть противоречие: не в монастыре же я живу (я по-другому устроен, хотя, возможно, самое умное – жить там). Идеализм неотделим от утопии.

Академический молодежный

17 августа 1991-го мы пришли из отпуска репетировать “Лира”, а 19 августа – путч. Мы с Лёлей и с Еремиными – Ниной и Юрой – ночами на кухне слушали “Эхо Москвы”. Помню, как позвонил Щекочихин: “Можно, я к тебе приеду, а то моя фамилия в каких-то расстрельных списках, и я переезжаю из одной квартиры в другую”. 20 августа вокруг ЦДТ встали бэтээры. А на крыше Большого театра сидел снайпер. Колоссальное впечатление производил этот стрелок – сильнее, чем вся бронетехника.

Я собрал труппу: “Все восстановится и будет так, как следует, а мы должны отвечать своим делом. Мы должны работать. Кто не репетирует, идите к Белому дому”. Все актеры, свободные от репетиций, отправились туда под флагом, который сделал Бенедиктов. На двери висело объявление красной краской: “Коллектив ушел на защиту Белого дома”. Мы, наверное, люди наивные, но для нас это было органично.

К семидесятилетию театра Стасик сделал оформление вечера, взяв части декораций разных спектаклей. Труппа сидела на сцене за столиками. Стасик пел, Лена Долгина плясала, Веселкин и Шувалов изображали нас с Ремизовым на руинах театра – будто крыша обвалилась и все окончательно рухнуло. В ложе собрались все наши дети, и в финале они выбегали к своим родителям на сцену по “дороге цветов”, проложенной из зала, а до того еще пели песню. Юльен Балмусов читал пушкинскую “Осень”:

> Матросы вдруг кидаются, ползут
> Вверх, вниз – и паруса надулись, ветра полны;
> Громада двинулась и рассекает волны.
> Плывет. Куда ж нам плыть?

Я даже думал сказать в финале прекрасного этого вечера, где все объяснились в любви друг к другу: “Все, товарищи, на этом моя миссия кончилась”.

Наступили очень тяжелые времена. Денег не было и не предвиделось.

У Михаила Иосифовича Яновицкого были налажены хорошие связи с хорошими людьми в министерстве. Он знал, как вести театр в прежней системе координат. Но она разрушилась. И в театре все рушилось, вплоть до того, что прорвало трубы и прямо по сцене текла вода. А Яновицкий, что было вовсе на него не

похоже, странно бездействовал. Он сидел на служебном входе рядом с дежурным, и я спросил: “Михаил Иосифович, ну что ж вы сидите?” А на следующее утро он умер, потому что не понимал, как теперь быть и что делать – не выдержало сердце. Я тоже не понимал. Надо было, наверное, сразу, мгновенно мобилизоваться, но у меня не получилось. И уныние сильно отразилось на деле.

Я мерил шагами свой кабинет и думал уходить из театра. Спас меня старый паркет, мне вдруг стало его жалко. Я смотрел на него, и приходило, пусть ложное (может, без меня стало бы только лучше), понимание ответственности.

Параллельно общей разрухе все мы, руководители театров для несовершеннолетних зрителей, одновременно задумались о том, что надо менять названия наших учреждений. В ТЮЗе Гета Яновская и Кама Гинкас устраивали посиделки, собирали молодежь, обсуждали, как избавиться от этой клички – ТЮЗ. Не вышло. Корогодский мечтал свой ТЮЗ переименовать в “Театр нового поколения”. То же самое происходило и в ЦДТ. До 1936 года здесь был Московский театр для детей, Центральным детским его назвала Наталия Сац. Но уже при Кнебель и при Эфросе облик театра определяли вечерние спектакли. В самом названии скрывалась какая-то неправда, несоответствие. От определения “детский театр” веяло “ведомственной” узостью. У театра должен быть свой зритель, а у зрителя должен быть выбор.

Некоторые друзья пробовали меня переубедить: “ЦДТ – это же фирменный знак”. Но я упрямый. Когда еще только начинал работать в Центральном детском, понимал, что даже в девять лет никакой ребенок сам себя ребенком не считает. Мне нравится определение словаря Даля: “Молодость, младость – от младенчества до срединных лет”.

Не могу сказать, что день и ночь думал о переименовании театра, но как-то ехал в троллейбусе и меня прямо ударило: или сейчас, или никогда. А тут министром культуры назначили Евгения Юрьевича Сидорова. К нему-то я и пошел на следующий день. Помощником у него работала Нонна Михайловна Скегина, дружбой с которой я очень горжусь, и она призналась, что сама такого переименования не допустила бы (для нее ЦДТ – это Эфрос, и наоборот). Значит, мне повезло, что ее в тот день на работе не было. Сидоров предложил вынести вопрос на общее собрание и проголосовать. Так я и сделал, предупредив всех, что навязывать свое мнение не стану: “Вы голосуйте, а я отвернусь”.

Только один человек проголосовал против. Потому что переименование было логичным. На тот момент – восстановление справедливости.

Почва оказалась подготовлена. Воронов, настоящий столп

ЦДТ, сказал: “Давно пора. Шах-Азизов, Мария Осиповна и Эфрос давно это обсуждали”. Да, задолго до меня руководители театра думали о переименовании. Наталья Анатольевна Крымова хорошо назвала свою книгу об этих театрах – “Театр детства, отрочества, юности”.

Я перед собранием “стариков” расспрашивал. Возражала только замечательная актриса Галина Дмитриевна Степанова. А молодежь – Дворжецкий и Веселкин – ликовала, что театр перестал быть “ведомственным”. Не хотелось, конечно, отказываться от слова “центральный”, но мы заменили его на “российский”. Титул “академического” в свое время получили: министр культуры Юрий Серафимович Мелентьев нас поздравлял, в свое время этот красивый эпитет сулил льготы в финансировании.

Были и люди, критиковавшие такое совмещение: молодежный с академическим. А дочь Наташа сказала: “Вот именно: молодежный и академический одновременно”. Художественный общедоступный – тоже ведь парадокс!

Аббревиатуру РАМТ мы не придумывали, она появилась в какой-то статье и с тех пор пошла в народ.

Тем временем на творчество наступали социально-экономические процессы. Но испытания иногда выводят на совершенно новый уровень. По себе знаю: чем страшнее кризис, тем активнее нужно работать.

Психологически мне очень помог курс, с которым мы в ГИТИСе выпустили “Наш городок” Торнтона Уайлдера.

Играли его на малой сцене, которую потом у РАМТа отобрали и отрезали: снесли, когда строили новую сцену Большого театра.

Яновицкий любил этот курс и добыл для него (просто невероятно!) десять мест в штатном расписании театра. Лена Галибина, Таня Матюхова, Наташа Чернявская, Олег Зима, Вера Зотова работают в театре до сих пор, стали отличными актерами.

Тогда для первого акта “Нашего городка” студенты под руководством Алексея Блохина сочиняли этюды, во втором уже я активно включился, а третий акт мы сделали за одну репетицию. Там есть эпизод, когда Эмилия, уже после смерти, вспоминает о подарках, которые ей, живой, дарила мама. Мы взяли макеты домиков из спектакля “Звездный мальчик” и поставили на авансцене – они, эти домики, становились подарками. В финале все актеры стояли возле них: “Люди не понимают, что такое жизнь, пока они живы. Может быть, когда-нибудь они поймут”. Вот об этом получился спектакль.

“Наш городок” – утрата и жизнь одновременно. Там такая вязь в спектакле: если кто-то чуть-чуть ошибался по внутреннему

рисунку, по всем десяти актерам шел ток, и они немедленно поправляли. Пример исключительной собранности, когда сосредоточиваются природа, душа, сердце, ум. Я был горд, что мои студенты на такое способны. Фантастический курс, они и до сих пор держатся вместе.

“Наш городок” позвали на фестиваль “Золотая репка” в Самару, где пришлось играть в зале не на шестьдесят человек, как у нас на Малой сцене, а на триста. На наше счастье Бенедиктов тоже поехал. Декораций в спектакле не было, но он тут же все придумал: ворота в арьерсцене приоткрыл, из-за них дал свет. Получилось очень выразительное пространство. Я говорю: “Ребята, надо не предать спектакль”. И они ни на секунду не подвели. Актеры других театров им говорили: “Вы так играли, что мы не знаем, как это делать после вас”.

Платить будут за то, что вы разговариваете

Раньше считали, что надо студентов освободить от зажима. Но сейчас свобода, физическая раскрепощенность – не проблема. Я студентам объясняю: "Самый главный предмет – сценическая речь. Ваша профессия – говорить. Вам платить будут за то, что вы разговариваете".

Михаил Левитин, когда набирал курс, хотел, чтобы актеры все умели: и танец, и цирк… Я тоже считаю, что пластические дисциплины очень важны, но ему возражал: ты можешь пригласить балетмейстера, хормейстера, главное – чтобы актеры сели друг против друга, заговорили и зритель не мог от них глаз оторвать.

Нынешние студенты часто рассеянные, им трудно концентрировать внимание, тем более его переключать. Страшно интересные упражнения, когда надо своим вниманием к чему-то прицепиться, потом отцепиться и прицепиться к чему-то другому. Я именно этим с ними занимаюсь: упражнениями на внимание и воображение, которое должно быть подвижным и срабатывать мгновенно.

Интерес можно в себе возбуждать. Для этого существуют упражнения. Им обучают в первом семестре первого курса на занятиях по мастерству актера (который вообще-то и не актерам полезно пройти). У Михаила Чехова вся техника подробно изложена. Вот надо было ему, знаменитому артисту, постоянно что-то писать, фиксировать, вырабатывать собственные правила, упражнения, которыми он щедро делился: четыре действия внимания, связанные с предметом или партнером…

Часто на сцене общение поверхностное: вот факт – а вот его оценка. Мне же интереснее то, что многие пропускают, то, что лежит между фактом и оценкой – восприятие факта. Подробность существования, взаимоотношения, взаимодействия. Чаще всего на сцене идет диалог как пинг-понг (бум-бум), на самом же деле общение – это большой теннис: сетка должна вибрировать от удара мяча.

Актер не может существовать вне действия, шага по сцене не может ступить, он должен в нем находиться, точно зная, что делает. Я не о физических действиях говорю, конечно, а о внутренних.

Эфрос говорил: погружайтесь в предлагаемые обстоятельства, да и все. Михаил Чехов твердил: "Знаю, о чем говорю". Я для себя

его формулу перевожу так: “Вижу, о чем говорю”. Но даже при полной остановке – человек в прострации – он должен оставаться живым, а значит, непрерывность существования должна быть заложена в каждую единицу времени. А дальше – умение не теряться. Михаил Чехов учил: “Бывает, что отвлекся, что же делать? Пришла посторонняя мысль, ее нужно отогнать, как муху. Беда в том, что она, подлая, обязательно прилетит снова, но если гнать ее именно, как муху, ей наконец надоест и она не вернется”.

В жизни такой навык тоже пригодится: отстраняться от лишнего, ненужного, сосредоточиваться на главном. Про Андрея Гончарова актриса написала, что он не тратит время в начале и не торопит в конце. Мы часто торопимся к результату, а к нему надо двигаться постепенно. Иначе репетиция (“любовь моя” – как у Эфроса) может обернуться потерей времени.

“Идя к роли, надо идти в гору”. Это и для жизни важно: карабкаться. Хотя большей частью артист не взбирается на гору, а берет лопату и равняет *ее под себя.*

Артист должен жить не эмоциями, а нервами. Тогда эмоция возникнет сама собой. Нервную систему можно возбудить. Нервы можно собрать, распустить, издергать… А эмоциями управлять сложнее.

“Отелло”. “Береника”

За студенческим, гитисовским спектаклем “Наш городок” я поставил оперу “Отелло” в Московском музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко.

Туда только что пришел директором Владимир Урин, и они с художественным руководителем Александром Тителем строили репертуар. Я с РАМТом собирался в Ростов, прямо к поезду подъехал Урин и предложил мне поставить у них “Отелло”. Ответить просил уже на другой день. Кстати, по-моему, лучший учебник по режиссуре – режиссерский экземпляр “Отелло”. Когда-то Станиславский из Италии пересылал сюда свои записи. Спектакля не вышло, зато остался фантастический разбор.

Получив такое предложение, я ночь не спал и решил, что не прощу себе, если откажусь. И не жалею, что согласился. Опера, наверное, высший из театральных жанров. Там были прекрасный дирижер Владимир Понькин и певец Вячеслав Осипов, ради которого оперу и приняли к постановке. Я прямо обалдевал от того, как они поют: Оля Гурякова, Толя Кичигин, Коля Решетняк. Роман Муравицкий пел Кассио, это была одна из первых его ролей.

Но прежде чем приступать к репетициям, я поехал домой к Борису Александровичу Покровскому. Он мне оперные премудрости открывал и объяснял, что главное – сцена бури, именно ее запомнят зрители. Я и начал репетировать прямо с нее. Это было ошибочное решение. Надо было, наоборот, оставить напоследок.

Когда я делал распределение, смотрел много спектаклей, в том числе “Евгения Онегина” (гениальный спектакль Станиславского, который вообще не понимаю, как театру удалось к тому времени сохранить).

Ленского превосходно пел Анатолий Мищевский. Ему устроили овацию, кричали “браво” (я бы тоже кричал, если бы был посмелее). И он с удивительным чувством артистического достоинства после второго действия выходил один на поклоны перед занавесом. Тем же вечером, когда он из театра возвращался домой с букетами цветов, его убили на улице какие-то мерзавцы. Так и стоит он перед глазами: и в роли, и на поклонах – будто прощался со зрителями.

Собирался делать “Отелло” (не оперного, естественно, драматического) со своим вторым курсом. Есть идея, которую я на студентах хотел проверить. Читал пьесу вечерами, и все в ней как будто противоречило моему замыслу. Вроде мой разбор не

всегда сходится с текстом. Но и не должен сходиться. Мне-то важно, что прячется за текстом, то, что является вторым, действенным, планом: не то, что человек говорит, а то, что думает. В настоящей пьесе этот подтекст непременно присутствует. Только так помимо текста появляется внутренний сюжет. Его обязательно надо придумать, сочинить, чтобы он вторым планом шел за текстом. Хотя лучше, чтобы он сам возник. Если в основе трагедии просто ревность, придется играть одно и то же состояние по нарастающей, а это совсем неинтересно. Или доверчивость – по Пушкину. Но мне это непонятно.

Кто такой Отелло? Черный парень. Почему он – полководец? Это же странно, как и то, например, что Гайдар в семнадцать лет батальоном командовал.

Очень плохо заранее знать, каким должен быть Отелло. Я уже вспоминал Лоренса Оливье, которого видел в этой роли во время гастролей лондонского театра в Кремлевском театре (сам не понимаю, как мы пролезли аж два раза на спектакли, на них ведь попасть было невозможно). Сначала он гениально играл комическую роль в “Любовью за любовь”. А потом – Отелло, настоящего дикаря.

Эта роль была предельно спорная. Юлию Иосифовичу Кагарлицкому, профессору, крупнейшему специалисту по английскому театру и литературе, спектакль не понравился, он его назвал расистским. А я тогда возмутился высказыванием Кагарлицкого, потому что сам был под очень сильным впечатлением. Или он был прав?

Какой еще Отелло может быть? Такой, как Остужев на знаменитой фотографии? Вряд ли это сейчас годится, ведь надо приблизить роль, чтобы молодой актер понял Отелло всем существом, всем телом, природой своей, чтобы персонаж не находился от него на расстоянии в сто километров.

Кем он был-то? Рабом на галерах? Ночевал в палатке? Якшался бог знает с кем? Представляете, что за жизнь он вел? И вдруг повезло. Все ему дали. Только он не верит, что это надолго. Мавр попал не на свое место, прыгнул не туда, где ему судьбой суждено находиться. Такое решение, как я понял, было у Эфроса.

Ситуацию, когда он сам вдруг окажется полководцем и женится на знатной девушке (получит то, что ему, казалось бы, не предназначалось), может спокойно примерить на себя современный студент. Волшебные слова: представь, что это не персонаж, а ты сам.

Я решил посмотреть на всю историю с точки зрения Яго. Какова его мотивация? Ну не из-за чина же, который достался Кассио, не из ревности к Отелло, который когда-то, возможно,

переспал с его женой, Яго так действует и так ужасно мстит бывшему другу?

Отелло и Яго всю жизнь – вместе. Военную, жестокую жизнь. У них нет иллюзий, они принимают реальность такой, какой ее знают – грубой, беспощадной. Поэтому Яго считает, что Отелло, поверивший Дездемоне, предает себя. Ведь он же знает, что никакой высокой любви и чистых девушек не бывает. Откуда она возьмется – верная, чистая? Значит, он сам себя обманывает, и надо привести его в норму, вернуть его к самому себе. И Дездемона окажется вовсе не такой прекрасной и чистой: она поднимет в Отелло низкие чувства, а они ближе к тому, что Яго считает правдой. Они прошли через войну, через оторванные руки, головы, они не могут верить в иллюзии. Это цинизм, рожденный в Яго войной. И Отелло был точно таким. Они были друзьями. Яго не против Отелло, он – за него. Он это делает не от подлости, а от верности. Он ненавидит не Отелло вообще, он ненавидит его сейчас. Пусть Отелло задушит Дездемону, и все встанет на свои места, потому что в нем проснется тот, кем он на самом деле является. И он добьется своего. Вот такая примерно логика у Яго.

Почему Отелло ему так верит? Надо понять далекий исток этой веры, из-за которой он совершает невероятные глупости. По житейской логике его поведение непонятно. Любой человек пятьсот раз проверил бы, куда делся платок. Так что случилось с человеческой природой, чтобы такое поведение стало возможным? Но выигрывает Яго. Он возвращает Отелло в состояние озверения. Отелло становится таким, каким его знал Яго. Он зверски, именно зверски, убивает Дездемону.

Сбить меня с моего замысла нельзя. С тех пор, как он возникает, я становлюсь его слугой, его рабом, он сам меня уже не отпускает.

Пока я работал над оперной версией “Отелло” в музыкальном театре, дочка Наташа побывала в Англии, там посмотрела спектакль “Береника” и подсказала мне это название (позже О’Нила тоже она посоветовала, а прежде – “Наш городок”). Я прочел пьесу Жене и Нине Дворжецким, Леше Веселкину. Они сразу за нее схватились. Они до работы жадные, а материал неожиданный, мощный.

Долго разбирали пьесу, досконально. Классицизм, железная форма стиха, которая очень дисциплинирует: вот здесь – цезура, значит, по-другому произносить слова нельзя. Освободиться можно только после того, как освоишь этот порядок.

Мне в свое время запомнились слова Игоря Стравинского: он ценит классический балет, потому что здесь “торжество правила

над произволом”. Это сказал композитор такого уровня творческой свободы

К нашей красивой мраморной лестнице, соединяющей нижнее и верхнее фойе РАМТа, мы приглядывались давно. Еще задолго до “Береники” обсуждали с Бенедиктовым, что на ней нужно что-то сыграть. Все совпало, когда начали размышлять о Расине: драматургический стиль и этот лестничный марш. Изначально планировалось, что зрители будут сидеть только в нижнем фойе и смотреть вверх на лестничную площадку. Потом мы поняли, что лучше разделить пространство лестницы на три части, чтобы зрители перемещались из одного пространства в другое и смотрели спектакль сначала снизу вверх, потом – сбоку, затем – сверху, то есть из главного фойе, вниз.

Пошли в церковную лавку и купили лампады, расставили на ступенях, а потом решили дать их еще и артистам в руки. Стасик накинул на лестницы ткани, одел актеров в античные костюмы. Во время репетиций мы то разводили артистов по разные стороны нашего большого фойе, как будто посыл идет на другую планету, то играли как неореализм (я предлагал: “сидим в джинсах на Площади Испании, болтаем и приходим к тому, что надо расстаться”). Это было очень интересное время.

Пока зрители обходили лестницу, небольшой оркестр под руководством Стефана Андрусенко играл сочиненную им музыку. Расчет был на шестьдесят зрителей, но реально набиралось сто двадцать: стояли, висели, устраивались кто как мог.

Мы работали над “Береникой”, а под окнами РАМТа разворачивался рынок: продавали сгущенку, нижнее белье… Приехавший к нам англичанин радовался: “Так нужно, вы должны через это пройти”. Но у меня имеется свое к этому отношение. Если на улице анархия – у меня на сцене будет классицизм.

В Малом театре хоронили актера, последнего из династии Садовских. Привезли гроб на катафалке, внесли его в театр, а катафалк оставили возле театра. И на нем тут же устроили барахолку. Вот с чем “Береника” совпала. Тогда я даже думал: хорошо бы безногого инвалида посадить на входе, чтобы корешки билетов отрывал перед спектаклем. Нервная система такими импульсами откликается на ситуацию, в которой человек находится здесь и сейчас, а не в Древнем Риме. Все пересеклось: закон, порядок, классицизм, правило строчки, цезуры и сама тема пьесы – история Тита, который должен оставить главное в жизни – свое чувство к Беренике – ради долга.

Так, в начале 90-х, в годы дикого рынка, мы поставили в РАМТе трагедию Расина. Хотели напомнить в разгар общего разгула, что понятия “честь”, “долг”, “дисциплина”,

“ответственность” никто не отменял. Импульс шел из жизни, с Театральной площади.

Вообще-то у меня была любимая площадь, самая любимая в мире – Манежная. Вы не представляете, что со мной происходило, когда ее застроили. Это же настоящее преступление! А что сделали с любимым Александровским садом, по которому я раньше много гулял, и там хорошо думалось. Там же все было одно к одному, а теперь нет его. На бедной Театральной площади существовал прекрасный сквер. Потом деревья срубили. Завезли какие-то другие из-за границы. и на плите написали, что это деревья, подаренные нам немцами. “Подарки” в первую же зиму померзли. Купили заново. Стал заурядный сквер, каких полно во всем мире. А теперь еще перед Большим театром, заслоняя его, ставят эстраду – то на День варенья, то на День печенья, то на День соленья. Сделайте этот день для людей счастливым, дайте им попасть в необычное пространство древней московской площади, почему на ней должны стоять какие-то ларьки и строительные домики?

Если бы пришлось снова переименовывать театр, я назвал бы его бывшим: бывший ЦДТ на бывшей площади Свердлова, напротив бывшего Дворянского собрания и бывшего театрального сквера.

Не только облик города, но и театральное пространство страны претерпевало изменения. Всероссийское театральное общество “до пожара” 90-го года было очень внятным и четким по организации. Конечно, с идеологией (без ЦК КПСС шага не ступишь), но на пятом этаже всегда проходили вечера и показывали кино, на третьем и шестом располагались кабинеты детского, зарубежного, любительского (ими заведовали Пукшанская, Ходунова, Сидорина) и других театров (любительских, национальных и так далее), а на первом этаже – ресторан, где мы студентами за рубль обедали.

После пожара что-то переломилось. Пришел я утром на Страстной бульвар, в кабинете стоял Ульянов. Я: “Чем помочь?” Он: “Деньги нужны, чтобы восстановить” (не забуду его интонацию, прямо как из фильма “Председатель”). Маргарита Эскина, директор Дома актера, здесь же – в строительном шлеме. Григорий Горин говорил: “Если мы не спасем наш дом, что же, на площади останется только Макдональдс?” Этот дом действительно олицетворял наше сообщество. Мы его не спасли. И театры переживали трудный период. И все как будто разъезжалось, хотя все старались сохранить лицо, то есть единство.

Пленум СТД проходил в РАМТе. В зрительном зале сидели

делегаты, а в моем кабинете собирались секретари. В определенный момент мы остались вдвоем с Ульяновым. Я видел, как он мучается, и уговаривал его не уходить в отставку. В конечном счете выбрали председателем СТД Александра Калягина. Он меня тоже призвал в секретариат.

Благодаря усилиям Ульянова и Калягина СТД по сей день функционирует. Сейчас самое правильное – держать баланс, пусть даже кажется, что это невозможно. А что еще делать? Может, еще настанет время, когда люди перестанут отворачиваться друг от друга. Дело человека, я считаю, пытаться сохранить то, что было ценного. Сохранить в надежде, что все как-то само опомнится.

Постараться помочь

Порвалась связь времен. Когда-то все дышали друг другу в затылок. Могли гнобить, но все же способных людей поддерживали. Это ведь длинная, кропотливая работа: дать сделать первый шаг, второй, третий… Инна Хамаза и Светлана Терентьева из Министерства культуры знали все. Был такой период в 90-е годы, когда уехать в провинцию – значило пропасть, а при мне так уже не считали. После института человек устраивался на работу в провинцию, и если там его замечали – давали стажировку в Москве. Это повышало квалификацию. Проводились гастроли: все всё видели, все всё знали, могли рекомендовать друг другу. Бригады критиков приезжали во все провинциальные театры, писали отчеты для ВТО.

Очень правильная методика. Очевидно, находились тогда люди, к которым в театрах прислушивались. Важно ведь не то, ругают тебя или хвалят, а то, понимают твой замысел или нет. Еще лучше, если критик – отталкиваясь от спектакля – размышляет о жизни, об искусстве.

Когда я уже работал в ЦДТ, в газете "Московский комсомолец" про спектакли "Ловушка" и "Баня" писал Аргус – псевдоним, составленный из фамилий двух авторов – Александра Аронова и Павла Гусева. Они очень хорошо меня понимали, то есть писали не о чем-то своем, а о том, о чем я ставил.

Значительно позже в "Театральной жизни" была опубликована одна из лучших рецензий на мои спектакли – статья Наташи Казьминой про "Вишневый сад".

Моя дочь Наташа, между прочим, тоже окончила театроведческий факультет, но решила не работать по специальности. Я ее понимаю, потому что меня часто удивляют современные представители этой профессии. Они ведь должны постараться помочь, вылечить, иначе профессия критика становится бессмысленной. Самый строгий взгляд – пожалуйста. Но откуда берется желание держать того, кто тонет, под водой, да еще подольше, пока не перестанет дергаться?

На премьерах я часто вижу полный партер критиков, которые после первого акта друг на друга поглядывают, а потом собираются в кружки и что-то обсуждают. Уходит непосредственность живого восприятия, становится очевидна зависимость критиков друг от друга. Особенно неловко, если ставил спектакль режиссер, который мне дорог.

Критики приходят на первый спектакль. Но спектакль – тоже живое существо, ему можно навредить. Взгляд должен видеть

перспективу. Написать серьезную статью после одного просмотра нельзя. Даже опытный человек – и тот не справится. А девочки-мальчики, только окончив театроведческий факультет, сразу садятся и пишут рецензии, то есть и не рецензии никакие, а беглые краткие впечатления.

Рядом со мной работают Гинкас, Захаров, Додин, Фокин, Туминас, Карбаускис – страшно кого-то пропустить, не назвать – гигантские люди, которые делают свое дело. Иногда получается, иногда нет, но они – работают. Кто придумал шкалу оценок: этому пятерка, этому – двойка. Кто сказал, что она – правильная? Не надо разрывать театральную жизнь на лоскутки. Оценочность, быть может, и не нанесет прямого вреда, но однозначно не принесет пользы. Надо понять, что каждый из нас в меру сил, таланта, возможностей, в том числе материальных, состояния здоровья в конце концов, делает свое дело. Сегодня ты в форме, а завтра нет, но тебе уже вынесли приговор – "с ним все ясно". Что ясно? Что вообще может быть ясно в природе творчества?!

Режиссеры-то выдержат все что угодно. А вот артистов нельзя "размазывать" в статьях. Иногда так оскорбительно о них пишут… Зачем? Чего этим добиваются? Чтобы театр закрыли, а актера уволили?

Мне первые двадцать минут чужого спектакля всегда нравятся, а дальше часто замечаю – учиться нечему, нет разбора серьезного, зрелище рассчитано на внешний эффект. Никогда не ухожу со спектаклей, но закрываюсь, теряю интерес.

Студентам говорю: "Надо смотреть со стороны на себя, но не на свою работу". Мне кажется, нельзя одновременно быть творящим человеком и критиком того, что ты творишь.

Москва – Исландия

В советское время положено было показывать премьеры к годовщинам, а в 1995-м ничего уже ни от кого не требовали, но я как раз решил ставить спектакль к Дню Победы. Попросил Инну Натановну Соловьеву подсказать мне произведение про войну, в котором действие локализовано. Она порекомендовала “Одну ночь” Шварца – о людях в блокадном Ленинграде.

Шварц в своих дивных сказках пишет про Бабу-ягу и даже про клены, как про людей, а в “Одной ночи” – наоборот: про людей – как про сказочных героев. Пьеса написана с колоссальным юмором, хотя речь о том, страшнее чего не бывает. Текст у Шварца дивный, но нужно самым внимательным образом следить за точками, чтобы ухватить мелодию речи: “Достала ключик. ТОЧКА. Открыла. ТОЧКА”. Наташа Рязанова, Наташа Платонова, Люся Гнилова, Виктор Цымбал прекрасно играли в этом спектакле.

Действие пьесы происходит в бомбоубежище. Мы с Бенедиктовым нашли место под сценой, зрители (около пятидесяти человек там могло разместиться) спускались в “трюм”. Эдуард Графов тогда написал в статье в “Вечерней Москве”, что в трюме побывали даже Инна Натановна Соловьева с Верой Васильевной Шитовой.

Вместо антракта актеры угощали зрителей чаем с сухарями, а в финале давали выпить за Победу. Кто-то пошутил: “Обычно в театре зрителей обирают, а вы еще и выпить даете”.

Примерно в это время, совершенно неожиданно меня пригласили на постановку в Исландию.

В Рейкьявике два драматических театра – Национальный и Городской. Между ними идет как бы негласное соревнование: кто и что покажет интереснее. В Национальном театре Рейкьявика много работал Римас Туминас, а меня позвали в Городской театр (он не меньше Национального, сцена даже побольше). Инициатива приглашения исходила от директора, весьма энергичной женщины Торхильдур Торлейвсдоуттир. Она пошла советоваться насчет русского режиссера в посольство, а послом России тогда был Юрий Александрович Решетов: умнейший человек, язык знал превосходно, внешне походил на исландца, авторитетом пользовался безграничным. Женой его была актриса Нина Акимова (дочь Николая Павловича Акимова). Словом, Решетов меня и порекомендовал.

Я хотел ставить “Таланты и поклонники”, но театр предложил “Отцов и детей” Тургенева. Исландия – остров.

Молодые люди уезжают, и многие больше не возвращаются. Тема эта для них болезненная, поэтому они и настаивали на этом произведении.

Я сам сделал инсценировку. В ней было всего девять действующих лиц. Текст одобрили. Перевела, причем очень хорошо, Ингибьерг Харальдсдоуттир, прекрасно знающая русский язык, русскую литературу. Художником спектакля я предложил Стасика. Летом в РАМТе шел ремонт, зеркала и люстры в фойе были закрыты прозрачной пленкой. Свет падал из окон. Посередине стояли строительные леса. Стасик взял кресло, поставил в фойе. Говорит: “Посмотри”. Ясно было: вот оно, оформление для “Отцов и детей”.

Через несколько дней в Исландию приехала Лёля. Тогда торгпредство не работало, и все мы жили в его помещении на втором этаже, он нам принадлежал целиком. И кухня у нас была, и огромная гостиная, переходящая в столовую, и кабинет, в котором я работал.

В Исландии очень строгие профсоюзы. Репетировали с десяти до шестнадцати, потому что в театре уже в шестнадцать часов положено сворачивать работу. Замечания артистам я делал в буфете – выглядело так, будто мы отдыхаем. Сам я до четырех-пяти утра тщательно готовился к репетициям, а Стасик в это время рисовал как сумасшедший (у него в итоге собралась отличная серия “исландской графики”). В три часа ночи в нашей гостиной открывался “вернисаж”.

Однажды ночью кто-то страшно шумел на первом этаже, мы спускаемся: никого нет. На другой день в театре я рассказал эту невероятную историю, а актеры в ответ на полном серьезе: “А чему вы удивляетесь? Вчера же была ночь троллей”. Еще был мистический случай, когда Лёля на загородной даче потеряла берет. Мы знали, где это случилось. А нашли его совершенно случайно там, где нас вообще не было.

Странная, загадочная страна. Раз в день там (как-то Земля поворачивалась) можно было смотреть российское телевидение.

Макет Бенедиктов привез уже готовый, он вызвал у исландцев полный восторг. Они сразу поняли, с каким профессионалом имеют дело. А дальше вступил в свои права их профессионализм. Состоялся диалог на конкретной работе. У нас ведь как чаще всего бывает: есть энтузиазм, есть прекрасные мастера, но нет оборудования; есть оборудование – нет мастеров. А там – гармония процесса творчества замечательная.

Мы работали три месяца – срок для Запада необыкновенно большой. Правда, недели две ушло на знакомство с актерами, распределение ролей, потом почти месяц на “застольный

период”.

В театре я, можно сказать, исполнял роль Станиславского. Там прекрасные артисты, очень опытные, но привыкли, что называется, играть на зрителя. Приходит однажды фотограф на репетицию, и все сразу начинают работать на него. Я выступил против этого с гневной обличительной речью: ясно, что люди в зале сидят, но вам-то должно быть интереснее то, что на сцене, ведь публика платит деньги, чтобы увидеть процесс творчества. А театр и есть такой процесс. Актерам это очень понравилось, они даже признавались, что и другие спектакли стали играть по-другому.

Я не мог обходиться без переводчика, что, казалось бы, должно было тормозить процесс. Но через два-три дня это стало связующим звеном и естественным контактом. Три месяца работы с переводчиком – полезный опыт: чтобы объясняться через него, надо точно формулировать, ты должен быть готов, точен, и пока переводчик работает, можно четко продумать следующую мысль. У нас установился абсолютный контакт. Актеры – а среди них и очень известные – стремились узнать новое, для них все было открытием, все было интересным и важным. Велась подлинно совместная работа. И получилось у нас: на сцену смотришь – и все без слов понимаешь (как Мейерхольд говорил: чтобы и слепому, и глухому было понятно).

Для артиста, – объяснял я согласно Михаилу Чехову, – важно знать, о чем он говорит. И старший из артистов выделил для себя слова “знаю” и “искренне”: “Когда я знаю, то могу быть искренним”. Наша школа анализа пьесы казалась им революционной. Многие азбучные истины (разбор, взаимоотношения, взаимодействие, партнеры важнее, чем “я”) для них были новы и для меня открывались заново. Плохо, если что-то тащишь из прошлого. Это проверено опытом. Обновление важно и в дружбе, и в любви. Надо влюбляться заново в того же человека, тогда любовь может длиться. Надо начинать жизнь заново. Вот такое обновление у меня в Исландии и произошло.

Взлетная полоса Станиславского

На первом курсе в ГИТИСе помимо обычных занятий по мастерству, упражнений и этюдов мы со студентами подробно обсуждали "Мою жизнь в искусстве". Когда погружаешься в эту книгу, сильнее всего поражает и привлекает непрерывный творческий поиск Константина Сергеевича: с какой одержимостью и настойчивостью он с молодых лет познавал все детали театрального творчества, в разные моменты жизни отказывался от прежних убеждений в пользу открытий, потом возвращался к отброшенной идее и так существовал в сомнении и конфронтации с собой.

Благодаря этому мы сейчас воспринимаем и его самого, и его Систему как нечто живое, развивающееся в нем самом, а значит, и в наших учителях, и в нас, и в тех, кто займет наше место в будущем. Рассматривать Систему как скучную бытовую жизнеподобность, как набор приемов и обозначений – страшное заблуждение. Конечно, в основе – живой человек, но дальше важнее художественное осмысление. Новые пространства "жизни человеческого духа" могут диктовать реакции, совершенно отличные от бытового реализма. Часто, когда говорят о "жизни человеческого духа", забывают слово "дух". Именно "дух" интересовал Станиславского, хотя в работе он опирался на конкретные, реальные вещи.

Мне кажется, следующая его книга "Работа актера над собой" не столь удачна с точки зрения формы. В ней есть масса интереснейших вещей, однако, выбрав типом повествования "дневник ученика", Станиславский стал заложником этой формы. Но в конце концов он имел право делать как хотел.

Для меня – режиссера и педагога – чрезвычайно важны открытия Станиславского, его терминология, и хорошо, когда студенты с первых шагов осваивают этот инструментарий. Система – своеобразная взлетная полоса для театрального человека. Станиславский сам говорит, что это не догма, а лишь путь к свободе, которая приходит потом, хотя "взлетная полоса" прокладывается им упорно.

Система – это бесконечные поиски "что дальше?". Человек делает открытие, на следующий день оно оборачивается ничтожным, и снова нужно меняться. Живая, противоречивая, прекрасная жизнь. Поэтому к Системе невозможно прийти путем подражания или копирования.

Метод Станиславского – не закрытый: когда работаешь с ним, он начинает тебя провоцировать, заставляя раскрыть

собственную индивидуальность. Не случайно многие знаменитые режиссеры вышли из театра Станиславского: когда они осваивали его методику, их собственный талант и их личное видение, пропущенное через время, нашли собственное выражение. Естественно, весь театр XX века полон его идеями – тот же метод Станиславского, развитый и дополненный, наложенный на наше время и сфокусированный сквозь нашу реакцию на современность. И при Пушкине театр – гораздо больше, чем просто зрелище, место, куда люди приходят развлечься. Он может сообщить зрителям что-то очень важное об истории, о политике, о смысле существования. Эта функция театра жива сейчас и была жива раньше, несмотря на попытки отнять ее в разные периоды российской истории. Теперь перед нами другая проблема – как, сохраняя дух русского театра, его особенный характер, не замкнуться в себе и не законсервироваться.

Меня потрясла история (или легенда) о том, как Станиславский вел свои записки в последние дни жизни: каждое утро он садился к столу и писал, хотя его хватало на три-четыре строчки. Дальше мысль уходила, рука слабела, почерк становился неразборчивым. На следующее утро он вставал и снова садился к столу. Может, в этом главный секрет человека – совершать невозможное, недостижимое.

Каждый из нас встает утром и начинает день. По-настоящему живут только те, кто – после сокрушительного поражения – все равно находит в себе силы идти вперед. Такова неуемность человеческой натуры. Невозможно достичь совершенства, но и не стремиться к совершенству невозможно!

Исландия – Москва

Генеральная репетиция “Отцов и детей” в Рейкьявике прошла при переполненном зале. Зрители принимали прекрасно. Потом была премьера, на которую пришло много известных людей, присутствовал президент. Он всегда входит, когда зрители уже расселись. Все встают. Он проходит на свое место, зрители садятся. Так мы раньше в школе вставали, если учитель входил.

Мы встретились с президентом. Двадцать минут он после премьеры беседовал с нами и актерами за кулисами, высказывал впечатления от спектакля во всех подробностях.

В спектакле звучала “Метель” Свиридова. В день премьеры пришло известие, что композитор умер. Что сделали исландцы? На все зрительские места они положили странички с этим известием и текстом про Свиридова.

Исландцы – очень красивые, внешне сдержанные, а внутри – вулкан. У них даже песок черный. До 40-х годов остров принадлежал Дании. Жили люди бедно. Уличного освещения не было, часто они в темноте теряли дорогу. До сих пор ночами в окнах горят лампы, раньше по свету ориентировались, куда идти. Потом страна стала стремительно развиваться. Тротуары в центре сделали подогреваемыми изнутри. В Рейкьявике – море огней. Электричество дешевое, электростанции на гейзерах. Город удобный, красивый, нарядный, но без излишеств.

По выходным репетиций не было, Решетов давал нам микроавтобус, и мы на нем объездили всю страну. Растительности немного. Воздух на берегу океана чистоты невероятной. Мы (я, Лёля, Стасик и Таня, сестра моя) в Исландии встречали Новый год. Встретили в посольстве, потом поехали на берег океана, а там на песке горят огромные костры. Черный песок, океан, воздух, костры, легкая выпивка. И такой фейерверк, что все вокруг прямо пылает. Видели северное сияние – говорят, не надо на него смотреть, примета плохая, но мы не удержались. А гейзеры? Они набухают-набухают, потом раз – огромная струя начинает бить вверх, потом спадает, а через пять минут снова начинает набухать. Водопады там необыкновенные. И дороги: через всю страну проложены прекрасные трассы. Едешь тридцать минут от одного населенного пункта с двумя домами до другого, тоже с двумя домами, а внутрь этих домов войдешь – там все оборудование самое современное. И большие библиотеки у всех, и картины по стенам. В каждом доме пианино, оно открыто, ноты стоят. Поразительная духовная жизнь и удивительное благородство во всем.

Исландцы – маленький народ с очень сильным национальным самосознанием. Они понимают, что только своим трудом могут добиться благополучия. Открыты миру в области культуры, но не просто заимствуют чужое, а все пропускают через себя. Книг издают много, все переводят на исландский язык, который берегут от чужеземных заимствований. Даже для “компьютера” и “телефона” придумали собственные слова.

Решетов возил нас к хозяину рыбного промысла на озеро, так он еще стихи пишет и их издает. Страна держит одно из первых в мире мест по числу издаваемых книг на душу населения (а душ всего триста тысяч). Причем издается только серьезная литература. Русская классика там хорошо известна. В первую очередь Достоевский, Чехов, Толстой. На исландской сцене шли и Чехов, и инсценировки Достоевского, а вот Тургенева еще не было – наше обращение к нему стало первым.

Дисциплина человеческих отношений в Исландии исключает конфликты. По политическим проблемам могут вестись дебаты, даже очень горячие дискуссии, но будет абсолютно признана та власть, чья партия победила, тот президент, которого избрали. Недаром парламент – альтинг – самый древний в мире. Он собирался с 930 года под открытым небом, около озера Тингвадлаватн, там, где расходятся материковые плиты.

Я ни разу – в первую очередь в театре – не встретил человека, занятого не своим делом или не знающего дела, которым он занимается.

Первый раз мы пробыли там три месяца, и это были три месяца счастья, потому что мы встретились с уникальными мастерами. Театр оборудован по последнему слову техники – такой аппаратуры я нигде еще не видел. Но самое главное, что есть люди, которые умеют этой аппаратурой пользоваться. Они не просто технически грамотные, они творчески к работе подходят.

Все, что мы задумали, там было воплощено. Не только все задуманное нами осуществлялось мгновенно, но еще и с какой-нибудь переменой к лучшему. Если что-то на месте нельзя было сделать, то через три дня нужная деталь приходила из Германии. Техника там такая, какая нам здесь тогда и не снилась. Попросили мы, например, что-то сделать художника по свету, на следующий день он предложил шестьдесят вариантов световых решений. Ощущение такое, будто не ты один хочешь поставить спектакль как можно лучше, а все вокруг тебя на это подвигают.

Профессионализм высшего класса. Только нельзя никого торопить. Наше вечное “давай! давай!” их сбивает с толку. Они этого не понимают. Слова “вялость” там не существует. Их покой мощный, деятельный, они все – рабочие люди.

Я очень благодарен исландскому театру за то, что получил возможность поработать с “Отцами и детьми” вне стереотипного представления об этой книге. Для исландцев встреча с Тургеневым – знакомство с Россией, и одновременно люди вглядываются в самих себя через прошлое другой страны, находят там ответы на свои личные вопросы.

Спектакль стал очень важным для меня, потому что я со своим опытом оказался нужен, и нужен совершенно конкретным образом. В Исландии вообще принято уважать чужой труд и отдавать другому человеку свой, там это взято за основу взаимоотношений. Я не говорю, что в России этого нет – я очень люблю наш театр и думаю, что с тем потенциалом, который есть в наших людях, можно горы сворачивать. Но там как никогда я почувствовал театр как единое целое.

Исландские артисты, даже те, которые не были заняты в спектакле по Тургеневу, просили меня вернуться и еще что-то поставить. Один актер, очень хороший, архитектор по образованию (Павла Кирсанова играл) всем молодым советовал за мной подробно записывать. “Это для нас революция” – так они говорили.

А когда я сказал, что главное для режиссера – работа с артистом, один из них заплакал. Отвыкли от таких режиссеров. Еще интересовались, как я отношусь к постмодернизму, и страшно обрадовались, когда я ответил, что мне это не близко. Видимо, им постмодернизм тоже надоел.

Вспомнил, как наш автор Евгений Клюев, замечательный писатель, профессор университета, живущий и работающий в Дании, в РАМТе читал лекцию о постмодернизме и сравнивал: представьте дерево, корни, ветви, крона, а рядом – всякие былинки, травинки. Вот они и есть постмодернизм. Я жизнерадостно сказал: “Это нам не подходит”. Он вместе со всеми нами весело смеялся.

Потом, в 1998-м, исландцы привозили в Москву “Отцов и детей”, а мы в Рейкьявике показали “Вишневый сад” и исландскую пьесу “Forever” драматурга Аурни Ибсена в постановке эстонского режиссера Райво Трасса: как бы два полюса репертуарной политики нашего театра – спектакли о молодежи и постановки, в которых мы стремимся к осмыслению вечных проблем человеческого бытия.

Вот что может человека, которому за пятьдесят, перевернуть? Исландия. После нее было такое чувство, что удалось мне взять новое дыхание. Но там театр работает как часы, можно сосредоточиться на творчестве, на своих мыслях, а здесь ужас и кошмар: раздирают на части организационные обязанности. Я

дико терпеливый, но наступает момент (много раз так было), когда вдруг что-то лопается.

Летом я снова поехал в Исландию на месяц с мастер-классами. В первый раз я появился там в самом начале организационно-творческого процесса (директора выбирают на два года), а второй раз – когда у нашей директорши (она же и режиссер) заканчивался срок контракта. Поэтому атмосфера сильно отличалась от той, что была в первый приезд, хотя ко мне продолжали относиться прекрасно.

Я предложил для следующей постановки “Бесов”.

Достоевский – очень коварный автор. У него все так подробно описано, будто в режиссерской раскадровке, кажется: бери и переноси на сцену в точном соответствии с авторским текстом. А сделаешь так – и ничего не получается. Иной способ выразительности.

Разобрал я “Бесов” хорошо, оформление сдали, а на сцене в первой картине что-то стопорилось. Тут меня и застало известие о гибели Жени Дворжецкого.

Дворжецкий – отдельная планета, бесконечная, необыкновенно интересная личность. Самое неправильное, что вошло в наш обиход и что мы часто повторяем – незаменимых людей нет. Конечно, это не так. В замене есть что-то автоматическое, бездушное и нечестное.

Я пришел с репетиции, и Лёля мне сказала, что Женя погиб. Я попросил у директора театра аванс и прилетел в Москву. Когда я сидел в аэропорту на обратном пути, все в “Бесах” встало на свои места.

Лёля недавно что-то разбирала в доме и достала письма от Наташи и Вовки 1997 года, когда мы надолго уезжали в Исландию. Длинные, подробные письма мелким почерком. Вова – про то, как учится в РГГУ и работает в журнале “Открытая политика” с главным редактором Виктором Афанасьевичем Ярошенко, как ездил в командировку в Дагестан на машинах дальнобойщиков, про отношения с будущей его женой. И Наташа – про себя, про то, как сын Никита растет. Для меня это тема из тем. Детство мое было благополучным. Семья – основа основ. Это такая вещь, по отношению к которой все остальное – как от Москвы до Владивостока. Все знают, что я театр люблю и провожу в нем все время. Но если встанет вопрос выбора – театр или семья, я и на секунду не задумаюсь. Все связано: детство, сестры, появление в моей жизни Лёли. И невероятная у меня близость с детьми – и с Наташей, и с Володей. Почему мы их так назвали? Когда дочка родилась, я посмотрел томик Пушкина на случайной странице, а там – “К Наталье”. Когда Вова родился, снова открыл

– на странице сплошной французский текст, но смотрю: *Grand Prince Vladimir*.

Однажды утром я был дома один. Завтракал на кухне. По радио “Эхо Москвы” слышу: и.о. главного редактора газеты “Известия” назначен Владимир Бородин. Моя реакция: бормочу что-то нечленораздельное, мечусь по кухне. Володе двадцать шесть лет. Он недавно стал там ответственным секретарем. Куда же еще?! Звоню его жене Ире: она тоже ничего не знала. Все, что происходит с моими детьми, происходит со мной. Так вошли в мою жизнь: жена Володи – красавица и умница Ира Косова, муж Наташи – замечательная и творческая личность – Олег Пышненко.

Бывают такие минуты, когда я заново открываю для себя сестер, детей, Лёлю, моих пятерых внуков – эти пять потрясающих планет. Было три парня – Никита, Саша, Миша, а теперь еще две внучки – Маша и Даша. Пять внуков – пять чувств, равных по силе, но разных по содержанию. Когда в РАМТе отмечали мой юбилей, очень артистичный внук Миша, пять лет ему было, вручил мне макет корабля с алыми парусами, а потом сказал: “Сбылась моя мечта, я вышел на сцену”. А я и не знал, что у него такая мечта.

В ближний круг входят и врачи, которые давно уже стали друзьями – Людмила Александровна Пониманская, которая лечила наших детей и лечит внуков, Маргарита Викторовна Зольникова, Людмила Сергеевна Григорьева.

У сестры моей Наташи Николаевой в Крекшине часто собирается вся наша большая семья – невероятное число народа. Все едины, все друг с другом, все друг за друга. И утопическое желание – чтобы и в театре так было. Наивное желание, но иначе у меня не получается.

Леня Николаев, мой любимый зять, совершенно особый человек. Каждый год он создает и дарит нам потрясающий журнал, который отражает все события в жизни семьи. Вот бы так делать и в театре.

Главный интерес

Во главе театра должны стоять как художественный руководитель, так и сильный директор, не просто исполнитель, но соратник, который разделяет творческие позиции.

Двенадцать лет назад мы вместе с директором перевели восемьдесят процентов труппы на контракты. Делали это постепенно – на договоры переходили те, кто хотел. Вначале молодежь, более настроенная на перемены, стала получать зарплаты побольше, и старшие артисты, когда поняли, что это материально выгоднее, последовали за молодыми. Значительной разницы между контрактниками и штатниками нет. Как те, так и другие получают деньги и за спектакли, и за репетиции: кто больше занят, тот и больше получает. Опять же при нынешних – более чем скромных – пенсиях нельзя пожилых актеров выбрасывать на улицу.

Должны сосуществовать разные модели в политике, экономике, театре. Но я сильно опасаюсь, что всех подстригут под одну гребенку.

Всегда есть выбор: найти свое собственное место или встать в общий ряд, стать винтиком и прекрасно жить, ни за что не отвечая. Творческие люди тоже могут подстроиться, вписаться в контекст, стать модными. Сохраниться очень трудно, для этого нужны мужество, упорство и даже некоторое упрямство. Люди ведь делятся на созидателей и разрушителей. Это касается и худруков.

Например, сегодня каким-то театром руководит талантливый лидер, а потом его творческая жизнь заканчивается, на смену ему приходит другой человек, не устраивающий труппу, и начинаются кровавые битвы. Тут возникает не менее важный вопрос, кто будет заниматься воспитанием новых худруков, в то время как в Москве большинству из нынешних далеко за шестьдесят. За год творческих руководителей не подготовишь, как не подготовишь и менеджеров. Немалую роль играет корпус чиновников от культуры, их квалификация и дипломатические навыки.

Умеренные цены – наша сознательная политика. Театр должен сохранять демократические основы, потому что он – Российский академический молодежный. Сейчас легко все свалить на бедность, искренне разводя руками: “Ну нет денег, маленькое финансирование, и что мы тут можем?” В результате ставят или поменьше, или попроще, или вообще не ставят, или цены на билеты заламывают астрономические. Но когда есть идея и четкая цель, то и

возможности для ее реализации находятся.

Для меня первичен сам процесс. Жизнь театра. А уже на втором плане – успешной она окажется в итоге или весьма скромной. Важнее, чтобы и мне, и моим коллегам, актерам, было интересно, чтобы мы жили полно и насыщенно, чтобы чему-то радовались, искали… Конечно, я очень хочу, чтобы актеры нашего театра получали как можно больше, чтобы они были социально защищены, и очень радуюсь, если мы получаем правительственные гранты. Это очень важно, но материальная, бытовая сторона все равно не должна становиться самоцелью.

“Анна Франк”

Я дисциплинированный человек, но иногда и у меня бывает внутренний бунт. И случился он на сей раз против того состояния безнадеги, которое складывалось и во мне, и в театре. Хотелось что-то сделать с собой и перестроить внешние обстоятельства. Нужен был новый человек, который изменил бы их организационно.

За год до того как меня позвали в Исландию на постановку “Отцов и детей”, мы очень хорошо провели (это мы вообще умеем) семидесятипятилетие театра. От СТД присутствовал Георгий Георгиевич Тараторкин, и, видимо, с его подачи меня позвали делать церемонию “Золотой маски” на сцене МХАТа. Две недели весь театр работал на это. Я взял всех наших: Стасика, Стефана Андрусенко, Ларису Исакову, Женю Дворжецкого, Алешу Веселкина, Алешу Мясникова, Женю Редько (четверо актеров были ведущими). Коля Рощин тогда учился и принимал участие в бешеном фантазировании. Дамир Исмагилов ставил свет. Маргарита Александровна Эскина потом позвонила со словами: “Было хорошо, как прежде”.

Там мы и познакомились с Эдуардом Бояковым. Я его заприметил. Ульянов мой выбор одобрил. “Я, – говорит, – с ним вместе по поводу “Золотой маски” по начальству хожу, стучусь, жду, а он ногой двери открывает”. Про Эдика разное говорили, и я понимал, что он мне противоположен, манеры у него такие были, к которым мы не привыкли. Но театру нужно было что-то радикально, резко менять, иначе он просто рухнул бы.

Я предложил Боякову стать директором, прямо предупредив его, что расстанемся, если отношения не сложатся. Бояков обрадовался и сразу заявил, что сидеть будет в моем кабинете. “Уступите мне этот кабинет, мне нужно большие совещания проводить, я вам отдам те оба, что к нему примыкают”. Я уступил. Эдуард привез себе из Турции цветной диван (он его всюду за собой перевозил). Получилось неплохо, но стали происходить странные вещи: идет, например, у него совещание, я захожу, здороваюсь, а его визитеры глядят на меня как на привидение: “А это тут кто еще?” И отворачиваются.

Я, несмотря ни на что, Боякову благодарен. Он встряхнул что-то болотистое. При нем появились порядок, четкость, а это хорошо действует на творчество. Он сделал прекрасный служебный буфет. Он привез из Свердловска композитора Александра Пантыкина, который написал музыку к “Марсианским хроникам”, в театре его прозвали “гуманоидом”. Еще у Эдуарда

была идея переделать “Орфея и Эвридику” Ануя на современный лад, он сам писал инсценировку. Володя Епифанцев и Катя Волкова репетировали, пригласил режиссера из Франции (тот скоро все понял и сбежал). Я дал этот спектакль выпустить, хотя он мне совсем не нравился.

Я со многим мирился, потому что мне было интересно разобраться, что позитивного, такого, что может сдвинуть дело, есть в идеях умного, образованного, умеющего формулировать человека. Бояков придумал выпустить одновременно три спектакля – Большого, Малого театров и РАМТа. Я ему предложил для этого проекта “Марсианские хроники” (сам себя уговорил, делал через силу). Я исходил из того, что у Брэдбери люди разрушают жизнь марсиан. На сцене я придумал построить дом с указателем «№ 13”. Окна. Второй этаж. Он и она. Приходят люди, и дом от сцены к сцене постепенно разрушается. Бенедиктов придумал другое решение, и я с ним согласился.

Лена Долгина и Стасик проели мне плешь, они Боякова уже видеть не могли. Все были против него, но я просил потерпеть. А года через полтора сам окончательно осознал, что ему в нашем театре нужны только стены. Я должен ехать в Исландию, ставить “Бесов”, а чувство такое, что вернусь на пепелище.

Я просто боялся оставлять театр и пошел к Урину. Владимиру Георгиевичу удалось договориться в комитете по культуре, что ему разрешат временно руководить двумя театрами. Ему я очень благодарен.

Эдуарду Боякову я сказал:“Спасибо, все, хватит”. Он сразу согласился. В это время уже появился Влад Любый, которого Бояков сам же и привел. Сначала Влад был директором-распорядителем, потом, по возвращении из Исландии, я назначил его директором.

В те же годы в ГИТИСе у нас был очень сильный курс – тот самый, с которым мы выпустили дипломный спектакль “Анна Франк”: Чулпан Хаматова, Ира Низина, Оля Лысак, Коля Рощин, Миша Полицеймако, Ваня Волков, Олег Герасимов… Задолго до этого педагоги курса занимались со студентами прямо в театре, и я предложил нашим молодым актерам сделать со студентами отрывки. Нина Дворжецкая ставила (она в Щукинском уже выпустила свой курс), Женя Дворжецкий, Алеша Блохин (теперь ведет свой курс и работает на моем).

А тогда Нина и Женя (он работой со студентами очень увлекся и все экзамены-зачеты снимал на видео) начинали работу над “Анной Франк”, к которой потом уже и я активно подключился. Играли мы спектакль в ГИТИСе, потом в Учебном театре, потом в РАМТе.

Я люблю увлекательные истории, их обязательно надо найти, но без второго сюжета возникает опасность иллюстративности, простого пересказа того, что есть в литературе. Иногда этот второй сюжет приходит сразу. Часто приходится его ждать. Интересный это период, когда уже принято решение насчет пьесы, которую ставишь, и начинаешь вокруг нее бродить. Тут надо не лениться и ничего не пропускать.

Но на чем строить действие? Пьеса была так написана, что мы решили исходить из того, что отец Анны читает найденный в убежище дневник, и люди оживают в его воспоминаниях. Вот мы сидим и разговариваем, а теперь представьте, что прошло тридцать лет, и мы вспомнили этот разговор: воспоминания окажутся острее, чем само событие. “Все, что было не со мной, помню” – хорошая строчка из советской песни. Нужно просто вспомнить, что и это со мной было. Тогда можно оказаться с драматургом на равных, получить право на сотворчество.

Значит, основа спектакля – отношения дочери и отца. Важная тема, потому что для меня – повторюсь – родительское призвание вообще главное. Конфликт мы построили на том, что две семьи поставлены в совершенно одинаковые условия, но две матери не могут друг с другом ужиться. А тут еще девочка влюбляется в мальчика из семьи “соседей”. И бунт Анны происходит из-за отношений взрослых. Нерв – именно в этой истории.

Кроме всего прочего, в убежище приходит новый человек, он рассказывает, что творится снаружи. Студент наш сыграл этот кусок эмоционально, со слезами. Замечательно сыграл, но неверно по сути. Я настаивал, что этот персонаж на самом деле кичится своими несчастьями, он считает, что имеет право вести себя по-хозяйски: ведь пока они тут прятались, он прошел через все муки. Так он отстаивает свои права здесь.

Для нас было важно приобщение к теме, соучастие. Студенты, играя “Анну Франк” и празднуя в конце первого акта Хануку, прикасались к чему-то человечески важному.

Формирование актера должно быть не только профессиональным, но и человеческим.

Однажды мне позвонили из замечательной (в то счастливое телевизионное время) программы “Взгляд”. Они искали молодую артистку, которая могла бы стать соведущей. Я ответил, что у меня учится студентка Чулпан Хаматова, и она с этим справится. Позже, кажется, в этой программе ее впервые увидела Галина Борисовна Волчек.

С курса “Анны Франк” мы многих приняли в театр. Правда, Чулпан ушла сперва в кино, потом – в “Современник”. Она, безусловно, права, когда вспоминает, что ее курс был

необыкновенным.

На этом курсе учился лидер – Коля Рощин (сейчас он – главный режиссер Александринского театра).

Он был актерски сильный, и я видел, что у него есть призвание и интерес к режиссуре. Он увлекался Тадаши Судзуки, ездил к нему в театр в Японию.

В РАМТе Рощин поставил “Короля-оленя”, сложную пьесу Гоцци. Вечная ее проблема состоит в том, что это вроде детская сказка, а дети ее не слишком понимают. Я Рощина ни в чем не ограничивал, он сочинял, как хотел. Спектакль шел, зрители были. Но тут возник какой-то человек, который стал ребят переманивать в свою антрепризу, сулил золотые горы. Я Колю отговаривал, предлагал новые постановки, говорил, что ему здесь все дают делать (сам Коля много ролей играл). Но посередине сезона шесть человек все-таки ушли за ним.

Золотые горы довольно скоро рухнули (потом Сережа Печенкин вернулся, я его взял обратно). Обидно вышло, хотя для театра и такие встряски полезны. Приходится в подобных ситуациях (и в куда более трагических) смыкать ряды. Что поделаешь…

Конечно, ужасно, когда кто-то уходит из жизни, например, и нужны немедленные вводы, но умение сплотиться характеризует сам театр. Когда погиб Женя Дворжецкий (а он очень многое в РАМТе определял), мы сразу сняли “Беренику” и “Принцессу Грезу”, а в остальные спектакли вводили других актеров. В прошлом сезоне трагически ушел из жизни Степан Морозов. Он был много занят в репертуаре. Как быть с “Берегом утопии”, где он замечательно играл Бакунина? Я решил не снимать. Мы его уже девять лет играем (раз в полтора месяца), но актеры спектакль любят и зрители ходят.

Вводятся ребята на роли обычно за очень короткий срок. Хотя трудно это до невозможности.

Уметь сколотить стол

Даже если с актерами работаешь долго, сложно привести всех к одному языку. Может, и не обязательно, ведь они все разные. Дело режиссера – воспринять эти различия. Когда требуются вводы или репетируют два состава, приходится придумывать индивидуальные варианты. Одним актерам нужно больше времени, а другие, наоборот, перегорают, теряют импульс. Одним нужен ассоциативный разбор, а другого он путает, ему нужно на конкретный язык перевести. Ему лучше не говорить, какой образ он "олицетворяет", но стихи можно почитать.

Ставлю я "Отцов и детей" в Исландии, разбираю текст очень конкретно. Ближе к выпуску, сидя дома, мы разговариваем по линии роли с прекрасной актрисой, которая играла Одинцову, и я ей перевожу на английский язык "Незнакомку" Блока: "Дыша духами и туманами…" Вряд ли я конгениально перевел, она все поняла по мелодии и по тому, как я читал свои любимые стихи.

Одинцова – Базаров: всегда игра, всегда конфликт. Я предложил актрисе, ее зовут Дора, чтобы непримиримая битва, которая между героями идет через все произведение, продолжалась и когда она приходит к умирающему Базарову. Опять двойственная история: она пришла из сострадания, но как только они видят друг друга, между ними проскакивает прежняя искра, и они принимаются вести себя так, как прежде, то есть затевают битву.

Дора мне призналась, что всегда играла эту сцену со слезами на глазах, они сами катились, а потом перестали. "Значит, вы перестали с ним биться".

Какие-то ассоциации должны быть. В жизни это происходит само собой, потому что есть биография, а в театре ее нет. Чего требовал Мейерхольд от занятых в "Даме с камелиями"? Анкеты заполнять от имени персонажей, на вопросы отвечать по биографиям героев. Того же, чего требуют от разведчиков, когда им надо выучить свою легенду.

Любая заданная режиссером ситуация должна стать для актера безусловной. Нужно развивать воображение, не просто представлять отдельные картинки, а просматривать "киноленту видений": весенний пейзаж, потом – медленно – летний, потом – осенний (очень интересное упражнение). Наблюдательность – хорошее свойство для актера. Внимание должно быть цепким, тогда оно позволит много неожиданного увидеть даже в себе самом. Если актеры видят, то и я вижу. Если они знают, то и я начинаю понимать.

Сначала нужно обрести устойчивую опору. Наши профессии конкретны. Уметь сколотить стол, но сделать это как классный краснодеревщик.

Профессия актера напоминает мне эту профессию. Конечно, бывают гении, которые сразу интуитивно схватывают суть, но их мало. Профессию актера нужно осваивать. Если же внутренняя планка у человека начинает снижаться, он тут же оказывается вне профессии.

Овладеть мастерством – значит оказаться хозяином самого себя: своего тела, речи, природы, нутра. У актера нет инструмента, только он сам. Ему нужно изучить свою природу и научиться ею управлять. Природа – кровеносная система, нервная система, интеллект, не оторванный от сердца, сердце, не изолированное от других органов.

Шаляпин абсолютно верно учил, каким местом мужчине надо играть на сцене.

Зал понимает, когда на сцену выходит большой артист, он зрителей немедленно пленяет. Все попадают в его поле. “Лучеиспускание” по Станиславскому. Никогда не забуду, как Олег Борисов вышел на немыслимо огромную сцену Театра Армии и как один мгновенно заполнил все своей природой, своей энергией! Хотя рядом были хорошие актеры.

РАМТ. Обновление

В директорство Влада Любого был такой период, когда все шло как подобает. Вообще если директор театра и художественный руководитель считают, что у них задачи разные, театр существовать не может. Это только кажется, что одного заботит касса, оплата коммунальных услуг и бесперебойная выплата зарплаты коллективу, а другой витает в сфере высокого творчества. На самом деле они работают на одни цели, и, если не вникают в проблемы другого, то и своих задач не решают. От противостояния возникает дополнительная трещина и без того в не слишком прочном здании репертуарного театра. Противостояние может разрушить его окончательно. Не лбами толкаться надо, а понять, что один без другого существовать не может. Как бы ни бурлило творчество, на темной и холодной сцене артисты ничего не сыграют. Но и на супероснащенной сцене бездарному режиссеру делать нечего.

Театр – организм, живущий по вполне определенным законам, которые надо знать и адаптировать к существующим реалиям (других у нас все равно нет и в ближайшее время не будет). Человек, стремящийся занять кресло директора театра, должен досконально знать правила взаимодействия всех составных частей этого организма. К сожалению, будущих “театральных менеджеров” не обучают в должной мере тому, чем им придется заниматься, – управлению творческим процессом. А продюсерский театр, в котором нет творчества, при самом роскошном бюджете ничего не будет стоить. Я так думаю.

Мой опыт говорит, что во главе театра должен – по всей психофизике профессии – стоять режиссер. И рядом с ним, конечно, должен быть сильный директор.

Художественный руководитель обычно вынужден заниматься хозяйством. При Владе до определенного момента все организационно-хозяйственно-финансовое меня не касалось. Он меня от этого защищал.

В то время происходило обновление РАМТа. Веселкин, Редько, Нина Дворжецкая – все в превосходной творческой форме. И к ним пришло следующее поколение: Илья Исаев, Петя Красилов, позже – Даша Семенова (выпускница Гончарова, лучшая его ученица, он ее в Театре имени Маяковского оставлял), выпускница ВГИКа, ученица Георгия Тараторкина – Нелли Уварова, еще позже – Рамиля Искандер, Степан Морозов (Сергей Алдонин ставил в Челябинске “Зимнюю сказку”, на них рекомендовал посмотреть). Органично входили в труппу

студенты следующих курсов – Аня Ковалева, Тарас Епифанцев, Прохор Чеховской. Дима Бурукин проявляет себя еще и как талантливый хореограф. Я старался всегда брать одного-двух выпускников со стороны, не своих учеников. Так появились у нас Аня Тараторкина, Маша Рыщенкова, Миша Шкловский, Максим Керин.

На моем очень сильном курсе была история: один человек поступил неправильно, и все студенты восстали против него. Собрал я курс, чтобы обсудить ситуацию. И все повторяли друг за другом, что учиться с ним не хотят. Я сказал, что не согласен с решением, которое они выносят, и, по счастью, сумел убедить ребят в том, что людям, которые заблудились и заупрямились, надо давать шанс. В большом коллективе надо к каждому человеку относиться как к индивидуальности, разговаривать с каждым отдельным человеком, тогда рождается сообщество (я так общался, например, с артистами хора Большого театра).

Когда у нас в РАМТе еще была малая сцена, мы ее любили (потом ею пожертвовали строительству нового здания Большого театра) и часто здесь собирались после премьер. Ставили огромный стол, немного выпивали, девочки приносили закуски. И Женя Дворжецкий как-то сказал: “Где еще такое возможно, где еще есть такой театр, в котором цеха, артисты, руководство – все вместе?!” Мне несвойственно узурпирование: “Мой театр, мой спектакль”. Для меня существует наш театр, наш спектакль. Художник, композитор, артист – безусловные соратники. Потом подключаются цеха. И мы все заняты общим делом. Я уверен: что бы ни делали люди в театре, они должны быть к нему причастны. Сказал я, например, нашим реквизиторам, что на сцене все время по бокалам разлито вино одного и того же цвета, хотя действие “Берега утопии” длится тридцать лет, и уже на следующем спектакле стал цвет “вина” меняться: то водичка беленькая, то желтенькая, то красненькая.

Еще с кировских времен я старался приглашать разных режиссеров на постановки. Мне кажется, что, когда один режиссер все ставит, артистам это не так интересно. Здесь и Володя Богатырев работает, и Адольф Шапиро, и Алдонин, и Юрий Грымов, и Карбаускис, и Юра Еремин, который поставил у нас очень хорошую “Капитанскую дочку” и потрясающую “Сотворившую чудо” с Леной Галибиной и Таней Матюховой. Сколько лет уже идет спектакль, и шикарно перешла Таня на характерные роли, но девочку из этой пьесы до сих пор играет, и ничего ей не делается.

Или увидел я, допустим, в Уфе спектакль по Мустаю Кариму “Долгое-долгое детство” и позвал в РАМТ режиссера Рифката

Исрафилова. Это было в начале моей здесь деятельности. Его отлично приняли в труппе, хвалили. Один из старших наших актеров – чудесный, золотой человек Николай Иванович Власов – спросил тогда, не обидно ли мне, что другого режиссера так нахваливают. Какие же тут обиды? Я счастлив, когда такое происходит, потому что каждый спектакль театра относится лично ко мне.

Стряхивать обывательское “я”

Артисты, грубо говоря, старой советской закалки все пропускали через себя. Сейчас тоже встречаются такие актеры. В фильме “Вавилон” Брэд Питт играет небольшую и невыигрышную роль: ясно, что согласился он на нее не ради денег. А как работает Чулпан Хаматова?! Мы ее однажды встретили в Лондоне. Она там занималась в Академии (сперва в Лондонской академии (LAMDA), через два года – в Лондонской Королевской академии драматического искусства (RADA) (Королевская академия): конкурс прошла, выучила язык, платила деньги, и все для того, чтобы разобраться, как принято играть Шекспира в Англии. Казалось бы, зачем ей это надо? В театре играет главные роли, в кино снимается, в хореографической постановке танцует, и превосходно трех своих дочек воспитывает, и благотворительным фондом “Подари жизнь” занимается (сколько фонд денег собрал за эти годы, сколько детей спас, скольким страдания облегчил!). Уникальная она личность, Чулпан, правильно существует в творчестве, ведь это бездарному ничего не интересно, а талантливому человеку интересно все. И тогда карьера делается сама собой.

Можно быть простым, необразованным человеком, который тем не менее хранит представление о том, что подлинно, а что – нет. Люди вынуждены постоянно приспосабливаться, подлаживаться (для карьеры, что хоть как-то понятно, или просто чтобы быть успешнее в социальной среде). Но ведь конформизм опаснее всего на свете, хотя люди его в себе не замечают (из-за этой темы я взялся за постановку “Нюрнберга”). В нашем театре долгие годы (еще до меня началось) функционировал “Клуб травильщиков” – собирались актеры, садились на зеленые диваны, невероятно весело рассказывали какие-то байки, житейские и абсурдные истории, друг перед другом козыряли, кто кого “переостроумит”. А потом, когда старшие актеры-гиганты ушли, началась там пустая обывательская болтовня, трепотня.

Артист обязан стряхивать с себя обывательское “я”. Особенно сейчас, когда вокруг столько съемок рекламы, сериалов и прочих отвлечений. Я молодым ребятам говорю: “Вы сами не заметите, как на эти диваны сядете”. Человек должен себя все время критиковать. Я сегодня – не тот, что был вчера. Лучше я стал, хуже или остановился? И возраст не имеет решающего значения. Двадцать лет назад я внутренне, духовно, содержательно был старше себя нынешнего.

Существует мир глубоких отношений между людьми: когда мы не просто болтаем, а проникаем в суть другого человека и сознаем, что для нас там места нет или, наоборот, можно там задержаться на время. Театр нужен для того, чтобы хоть в какой-то момент люди послушали и услышали друг друга. Только в зрительном зале, бок о бок с другими, совершенно не знакомыми людьми (не одноклассниками или однокурсниками, не коллегами по работе), которые будут удивляться, огорчаться или радоваться тому же, чему и он сам, человек в состоянии осознать, что театр сегодня – не храм, где с амвона возвещают вечные истины, как было прежде, но равноправное партнерство.

Связь сцены и зала не прямая, не публицистическая, не эстрадная, а опосредованная. Она проходит через душевные переживания, и там, где она возникает, театр выполняет свое предназначение.

Больше всего меня интересуют люди.

Человек по отношению к космосу – что-то конечное или бесконечное? Идея бесконечности макро- и микромира – в молодости этот образ меня потряс. Держусь за него до сих пор очень крепко. Частное – то же самое общее. Что-то, не обязательно общественные катаклизмы, должно задевать.

Мы работали над “Ловушкой” Щекочихина. И я вспомнил момент, когда в тринадцать лет внезапно обнаружил, что человек смертен, свою тогдашнюю растерянность и панику. Мне кажется, что только театр может помочь человеку понять, что он не один на белом свете. Хотелось бы, чтобы театр помогал в том, что трудно пережить одному.

“Лоренцаччо”

В 2001 году я осуществил давнюю мечту и поставил “Лоренцаччо”. Пьесу Мюссе о семействе Медичи и дворцовых интригах эпохи позднего Возрождения читал с трудом, но когда дошел до сцены фехтования (в которой Лоренцо готовится убить герцога), меня словно ударило. Потом я много раз возвращался к пьесе, бросал ее, снова брал, сокращал, она меня преследовала. В ней – двести страниц, наш сценический вариант уложился в семьдесят, но сокращение было проведено предельно тщательно, с сохранением идей, заложенных Мюссе (их ни в коем случае нельзя искажать). Работа эта заняла у меня несколько лет.

Не равность, но сродность с автором надо почувствовать, тогда будешь знать его – не головой, а чувством, разделять убеждения, сможешь вступить в диалог и существовать свободно.

Совпали две вещи – интерес к пьесе Мюссе и идея поменять актеров и зрителей местами. Мы играли “Лоренцаччо” в зале, а зрители сидели на сцене. Я просил установить в зале три площадки. В ярусы Стасик вписал арки, поставил колонны, накинул на кресла ткани, и зал совершенно преобразился. Флоренция, католическая церковь, укромные уголки, в которых зреют заговоры, – все предельно органично и исторически точно вписалось в это пространство. Бенедиктов освоил его грандиозно.

Илья Исаев, который тогда только выпустился из Щепкинского училища, играл Герцога, уже опытные Женя Редько – Лоренцаччо, Виктор Цымбал – Филиппа. Долго мы с Женей и Ильей сидели в моем кабинете, разбирали текст, рассматривали героев, которые ведут себя как негодяи, исследовали мотивы, которые их к этому побуждают, искали человеческую подоплеку. Тогда-то и возникли очень интересные отношения, внутренний план: Герцог и Лоренцаччо – близкие люди, они восстают против того, что происходит во Флоренции, но не могут предложить иного пути. Тема и сейчас очень серьезная. Мы придумали для нее игровой мощный ход: они провоцируют друг друга не от подлости, а от отчаяния.

Каждый человек играет свою роль. Иногда это ужасные роли, но наше дело – найти оправдание тому, что они творят, найти в злом, где он добрый (прямо по Станиславскому).

По пьесе Герцог не знает, что у Лоренцаччо есть второе дно, что тот хочет втереться к нему в доверие, чтобы потом убить тирана. А в спектакле действие развивалось по логике “Бойцовского клуба”. Это потрясающе важная история для нашего дела: я готов к удару, который получу, и способен на ответный

удар. Это можно внешне никак не обозначать, но между ними происходит буквально война, битва.

“Можешь меня убить?” – “Могу”. – “Убей”. Возможно, такой разбор назовут прямолинейным, но мне кажется, что в основе все та же проблема – конфликт внутри самого себя. Его можно заглушить, залить, забыть. Но в живом человеке, тем более творческом, битва все равно идет.

Это очень манко, легко. В каком плане? Не надо долго рассуждать, артисту это сразу понятно. Понятно, на чем основаны отношения: я вас обманываю, вы знаете, что я вас обманываю, и наоборот. На этом может строиться такой диалог-битва. Азартная ситуация. И вдобавок очень драматичная. Партнер знает, что с ним делают, – тогда он может нанести ответный удар. Вы поняли его и в ответ совершили свое действие. Друзья-враги. Когда есть театральная ситуация? Когда есть противодействие, конфликт, драматический конфликт. Я это называю “игрой”, но в моем понимании это великое слово, Игра с большой буквы. Игра в серьезном смысле.

На этом спектакле, что очень существенно, я встретился с Наташей Плэже. Перед этим Миша Шевчук с Валей Устиновой ставили “Ромео и Джульетту”. Смотрю, на репетициях появляется женщина в больших наушниках. Кто такая? Выясняется, что приехала из Франции, будет помогать с музыкальным оформлением. Наташа была сперва врачом, потом окончила консерваторию, занималась во Франции, между прочим, созданием музыкальных программ для фигуристов. У нее прекраснейший муж – Бенуа. И две дочки: одна окончила мой курс, а вторая – ВГИК. И потрясающая мама – Мария Яковлевна Реентович, которая вызывает у меня восхищение.

Наташа Плэже – настоящий профессионал. Мы понимаем друг друга с полуслова. Она сама пишет музыку и монтирует, и ищет ее в архивах разных стран, и у нее самой есть огромная фонотека, и она все знает про “расстановку” звука (что пойдет, когда, из какого динамика). Она любит вводить в спектакли живых музыкантов.

С ней я обычно общаюсь на птичьем языке, какими-то междометиями, которые она заносит в блокнот. Потом Наташа приносит записи, мы их вместе слушаем, отбираем то, что подходит, потом она их обрабатывает. Когда работали над “Берегом утопии”, я вспомнил романс на стихи Дельвига, который пела Людмила Николаевна Шибарова, моя учительница музыки. Этот текст я хотел поместить в буклет к “Берегу утопии” как основную для меня тему спектакля, но почему-то не решился:

Когда, душа, просилась ты
Погибнуть иль любить,
Когда желанья и мечты
К тебе теснились жить,
Когда еще я не пил слез
Из чаши бытия, —
Зачем тогда, в венке из роз,
К теням не отбыл я!

Зачем вы начертались так
На памяти моей,
Единый молодости знак,
Вы, песни прошлых дней!
Я горы, долы и леса
И милый взгляд забыл, —
Зачем же ваши голоса
Мне слух мой сохранил!

Не возвратите счастья мне,
Хоть дышит в вас оно!
С ним в промелькнувшей старине
Простился я давно.
Не нарушайте ж, я молю,
Вы сна души моей
И слова страшного “люблю”
Не повторяйте ей!

Этот романс Даша Семенова поет в начале спектакля, потом – в дуэте, затем – в финале. Но мне нужна еще кадриль, и Наташа пишет вариации на темы романса.

Всю музыку, которая звучит в “Нюрнберге”, нашла Плэже. Она перелопатила тонны музыкального материала, чтобы выбрать нужное, и чтобы это нужное было написано не позже и не раньше того времени, о котором идет речь в спектакле. Тут тоже необходимо точное знание, которое дает право на творчество и свободу, а не просто: “что хочу, то ворочу”.

Высшее искусство – музыка

Я семнадцать раз смотрел сцену из фильма “Широко закрытыми глазами” Кубрика, где героиня танцует вальс с венгром. В титрах указана фамилия автора музыки – Шостакович. Возьмите его Четырнадцатую или Пятнадцатую симфонии и послушайте. Можно рассуждать и так: он для меня недоступен, я его отталкиваю. А можно приложить усилия, чтобы в него заглянуть, потом приблизить к себе, а потом зайти и оказаться внутри, понять, что это за мир. Я себя заставлю слушать и в третий, и в четвертый раз, чтобы разобраться. Даже “Кармен”, в которой на каждом шагу шлягер, россыпь драгоценная, требует бесконечной работы.

Были, конечно, времена, когда я сам подбирал музыку, брал ее со своих пластинок.

В Центральном детском театре три спектакля – “Алешу” (“Балладу о солдате”), “Баню” и “Короля Лира” – я сделал с замечательным композитором Александром Чайковским. Помню, как объяснял ему, что ближе к финалу все эти эдмунды должны праздновать победу над Лиром, и как он ответил: “У меня как раз есть фокстрот, который я раньше написал”. Этот фокстрот действительно очень попал в Шекспира. Для “Алеши” музыку записывал Большой симфонический оркестр в студии Государственного дома радиовещания и звукозаписи на улице Качалова.

Не понимаю режиссеров, которые сами делают декорации, музыку и т. д. Режиссер должен закладывать, мотивировать, провоцировать, а дальше подключать профессионалов.

“Вишневый сад”

С Наташей Плэже мне очень повезло. “Вишневый сад” в 2003–2004 годах мы тоже делали с ней. Чехова я не ставил до шестидесяти лет. И вот решил взяться (такой прекрасный третий акт!). Тут пришло известие, что Някрошюс в Москве репетирует “Вишневый сад”. Я сперва решил отказаться: зачем толкаться-то? А потом плюнул, поставил и правильно сделал. Это нужно было и мне, и актерам, и зрителям.

Известно, что Муратова, которая играла Шарлотту в первом спектакле МХТ, спросила Чехова: “Можно ли играть в мальчишеском парике?” Он на нее внимательно посмотрел и – через паузу – ответил: “Можно, но не нужно”. Замечательная, правильная фраза. Почему Чехов пьесы писал, а не романы? В романе автор все же должен присутствовать, а в пьесах, как я понимаю, он себя упрятывал. Он – внутри каждого персонажа. А среди них нет просто плохих, просто глупых. Не ставит автор так вопроса, не надо ему от первого лица объяснять, как он к кому относится. Чехов, может, и едкий, и всякий, но скрытный. Он не будет что-то назойливо втолковывать и вдалбливать. У него в пьесах никто не виноват, все – чудаки-рыбаки, все очень смешные, нелепые, нескладные. Все люди, даже Яша, и уж тем более не виноваты Раневская, Гаев или Лопахин.

Чехов пишет человека в ситуации, как бы его не трактуя: человека, помещенного в пространство времени, сквозь которого время проходит. Я, может быть, ставил “Вишневый сад”, больше интересуясь самим Чеховым. У него есть фраза: “Хочу понять эту жизнь”.

Гениальное чувство: не соответствую, не догоняю, и ему надо догнать, чтобы услышать. Многообразие, многоголосие жизни. Он это улавливает – мгновение, которое не вернется. В театре уловить движение времени в его непрерывности сложно, почти невозможно. Мы выполняем рисунок, проживаем эти мгновения, но иногда есть ощущение, что между актерами РАМТа, когда они играют “Вишневый сад”, идет время. Просто чувствуешь что-то неуловимое, незримое, какие-то волны, поля… Вот это неожиданное, позднее мое ощущение Чехова.

На сцене перпендикулярно к рампе стоит зрительская трибуна. Напротив – интерьер дома. Справа – пустой зал, отделенный от них полупрозрачным белым занавесом – вишневым садом. На полу, почти в ногах у зрителей – макет усадьбы в обрамлении деревьев. Перед последним актом рабочие сцены его разбирают и складывают на бильярдный стол.

Главное событие пьесы – на 22 августа назначены торги (странное совпадение: 22 августа – день смерти Тургенева). С первой же минуты всем ясно, чем дело кончится: сада не будет. Но до 22-го остается время, через которое должны пройти все персонажи. Представьте, что у вас 22 августа отберут все самое дорогое, ничего изменить нельзя, но вы не ноете и не стонете, а противостоите тому, что происходит: как моя бабушка, мама и папа ни на что не жаловались и старались сделать в Пушкине так, как было в Шанхае. Каждому из персонажей “Вишневого сада” надо устоять. Пьеса ведь не случайно начинается в два часа ночи: отсюда ее вздыбленность, возбужденность, взбаламученность (так часто бывает на Новый год, когда в половине первого ночи все кажутся выдохшимися и уставшими, а к половине второго приходит новое дыхание).

Противостояние рождает в людях некоторую приподнятость. На сцене ее надо довести до сверхконкретности. Это история о человеческой стойкости.

Я говорю про внутренний человеческий стержень, который можно не демонстрировать, упрятать очень далеко.

Раневская кажется легкомысленной. Но это не так. Она знает, что день торгов не за горами, но с осознанным упорством идет навстречу этому дню и уедет в Париж, потеряв все…

Почему Раневская не слышит, что ей говорит Лопахин? Ведь он говорит искренне, с чувством, хочет помочь, предлагает правильный, на его взгляд, путь. На самом деле Раневская прекрасно слышит и понимает, но делает вид, что не слышит и не понимает. Почему? Потому что, если она рассмотрит этот вариант, перестанет быть собой.

Вот Раневская обращается к саду (“Ты опять молод, ты полон сил…”) и сравнивает себя с ним: “Ты пережил зиму, и я все переживу”. Это твердая решимость себе не изменять: только тогда становится возможным перенести то, что непереносимо. Так мы все и живем, перешагивая через черепки того, что было нам дорого. И даже азарт возникает в конфликте с жизнью.

Считается, что в чеховских пьесах люди не слышат друг друга. Я не согласен. Они слышат, но не могут сговориться, поскольку у них разные способы противостоять действительности. Петя кажется нам наивным. Но у него есть собственные устремления, нет в этом ничего наивного: “Да здравствует новая жизнь”.

Я не понимаю, когда в спектаклях Трофимова делают глупым, одержимым. Зачем так к нему относиться? Чехов точно сказал бы: “Можно, но не нужно”. Ведь в то же время написана “Невеста”, и мы знаем судьбу этого Пети. А последний разговор Трофимова с

Лопахиным? Они друг друга прекрасно понимают. Просто у них пути разные. Люди они разные. Ведь Лопахин может отдать Раневской деньги и вишневый сад ей отдать, он ее любит. Что ему эти девяносто тысяч? Он еще заработает. Но знаете, как говорят: богатый человек не может одолжить денег, потому что они все у него вложены во что-то, они “работают”. И в Лопахине побеждает то, что выражено последней фразой третьего акта: “За все могу заплатить”. Однако не можем же мы рассматривать его как негодяя? Это же неправда. Ведь он, как ему кажется, придумал для Раневской шикарный план и счастлив, что может ей в такое трудное время этот план подарить.

Сталкиваются противоположные взгляды на вещи. При этом со стороны движение персонажей не друг к другу, а по касательной может выглядеть и смешно, и жутко. И каждый мечтает о лучшей жизни, о такой, какой он ее представляет. Никто не уступает, не хочет менять свою жизнь: ни Фирс, ни Гаев. Конечно, смешно звучит: “Я – человек 80-х годов, мужик меня любит”. Хотя я про себя тоже могу сказать: “Я – человек 70-х годов”. Полифония чеховская идет отсюда. Колоссальное многоголосие: каждый ведет свою тему и не хочет с нее сходить.

Шарлотту в РАМТе играла Маргарита Куприянова. Это была последняя ее роль. Когда-то, в самом начале Маргарита Григорьевна, великая актриса и человек совершенно нелицеприятный, после сбора труппы, где я излагал свои идеи, послала мне записку со стихами Бориса Пастернака, которую я храню как бесценный дар:

Не потрясенья и перевороты
Для новой жизни очищают путь,
А откровенья, бури и щедроты
Душе воспламененной чьей-нибудь.

От себя Маргарита Григорьевна приписала: “Это о вас”.

А тут, в работе над “Вишневым садом”, она меня упрекала: “В этой роли вы как режиссер для меня ничего не сделали, кроме финала”. В финале Шарлотта подходила к краю сцены, смотрела в пустой зрительный зал, будто в последний раз видела вишневый сад. В эту минуту появлялся Симеонов-Пищик и, прощаясь со всеми, словно обращался к ней. Забыть, как, оторвавшись от вишневого сада, Куприянова смотрела на этого конкретного Симеонова-Пищика, невозможно! Кстати, хорошо помню, что стал воспринимать персонажей как родных, когда понял, что они – Люба, Леня… Играли вместе в детстве. Симеонов-Пищик – Боря. У меня тогда возникла ассоциация с

моим дядей Толей. Мне казалось, что он на него внешне и манерой мог быть похож.

Последний акт, считал Чехов, должен идти двадцать минут. В РАМТе так и идет. Он был недоволен тем, что в МХТ – сорок минут. Но ведь там люди говорят напоследок – все уже кончено, сейчас все разлетятся в разные стороны и никогда больше не встретятся. Вот и цепляются друг к другу, друг за друга. Есть прекрасный итальянский фильм “Мы так любили друг друга”. Лучше названия не придумаешь! В прошедшем времени – любили.

Конечно, Антон Павлович – предтеча театра абсурда и вообще всей последующей драматургии, включая Стоппарда, который не зря делает собственные, очень деликатные, варианты переводов Чехова (говорит, что в них девяносто процентов Чехова и только десять процентов – от него самого). Кстати, благодаря этому обстоятельству я посмотрел “Вишневый сад” в театре “Олд Вик”. Это был англо-американский проект: каждый год принимали к исполнению одну пьесу Шекспира и одну – Чехова. “Вишневый сад” тогда поставил знаменитый режиссер Сэм Мендес (тот, что снял в кино “Красоту по-американски”. Там была немолодая Раневская и пожилой Лопахин – очень неожиданно, непривычно, но убедительно. Петю знаменитый американский актер играл на полном серьезе, как и задумывал Чехов. И на этом спектакле у меня сделался приступ странного патриотизма – не того, который и так во мне живет, а какого-то дурацкого: “Ага, – думал я, глядя на респектабельную и очень вежливую английскую публику, – вот и сидите, и смотрите, какие у нас драматурги, какой у нас Чехов, как прекрасно звучат наши имена: Любовь Андреевна, Леонид Андреевич!”

Виктор Гвоздицкий (перед тем как он оставил МХАТ) начал ходить к нам в театр и после “Вишневого сада” сказал мне: “Как это хорошо разобрано”. Я все делал так, чтобы разбора не было видно, а он его все равно прочел. Хотел, чтобы мы вместе что-то сделали. Я нашел для него пьесу, она ему понравилась, но в это время он уехал в Петербург к Валерию Фокину. А потом его не стало. Ужасно. Гениальный артист. Самое потрясающее, что я видел с ним, было “Преступление и наказание” Камы Гинкаса, где он играл Порфирия, и “Смерть Занда” Юрия Олеши в замечательной постановке Михаила Левитина.

Ольга Михайловна Яковлева сказала очень хорошие слова про наш “Вишневый сад” и про Ларису Гребенщикову – Раневскую. Можно себе представить, что это для нас значило. Все артисты в этом спектакле: Даша Семенова (Аня), Ира Низина (Варя), Юльен Балмусов (Гаев), Евгений Редько (Епиходов), Илья

Исаев (Лопахин), Петр Красилов (Петя) – знают, зачем они выходят на сцену.

Бег на длинную дистанцию

Важная вещь – собирание труппы. В спектакле важны не только главные роли, например, в "Нюрнберге" ведущие артисты играют официантов, солдат. Принципиально и их присутствие на сцене, и то, как они это делают. Художественный руководитель должен подбирать актеров одного к одному – не только по личным талантам, но так, чтобы создавалась атмосфера творческого взаимодействия.

Очень сложное дело – распределение ролей. Бывают счастливые случаи, когда сразу ясно, кто кого будет играть, но чаще я составляю списки и потом долго ломаю над ними голову.

Стараюсь, чтобы новички уже в первые сезоны получили роли, в которых смогут себя проявить. Вот есть у нас замечательная артистка Даша Семенова. Когда она только пришла в театр, ставил спектакль Александр Пономарев, и мы дали ей главную роль в "Тане" по Арбузову. Она сразу ярко о себе заявила. Мы не берем актеров "на вырост", на всякий случай, поскольку труппа так формироваться не должна.

Требуются пристальное внимание, заинтересованность в новом человеке. Конечно, кто-то дольше ждет своего часа, но и в ожидании многое проверяется. Я говорю своим ученикам и вновь пришедшим артистам, что готовность к большой роли видна, даже когда актер работает в массовой сцене. Например, когда у меня училась Чулпан Хаматова, в театре шел спектакль "Сон с продолжением", в котором было много пластики, танцев – человек пятнадцать на сцене. А у Чулпан оказалась такая степень отдачи и заразительности, что все взгляды невольно устремились на нее. Индивидуальность проявляется сразу.

Не менее важно составить репертуар на сезон. На это уходит столько же сил, сколько на спектакль. Только сейчас (после "Демократии") я разрешил себе (заслужил такое право) не сообщать, что собираюсь ставить. При этом запись режиссеров в очередь на большую сцену, да и на малую тоже, идет уже на 2021 год. Мы можем обеспечить хорошими работами два театра. Мне важно (и в отношении собственных спектаклей, и в отношении театра в целом) понимать, откуда и куда мы идем. Рутину надо сбрасывать, чтобы театр развивался, но сохранять ценное.

У меня строгие правила: не дам ставить пьесу, за которую не взялся бы сам, не позову режиссера по соображениям нетворческого порядка.

Главное в жизни – не застаиваться. Иду как-то по фойе, и незнакомая зрительница обращается ко мне: "Сразу видно, что вы

идете по своему дому". Вот и хорошо, что видно! Значит, нет во мне напряжения.

Вспомнил давнюю встречу с Анатолием Смелянским на улице. Он только что был назначен ректором Школы-студии МХАТ и рассказал, что Михаил Швыдкой (в то время – министр культуры) по его просьбе выделил деньги, на которые удалось купить стиральную машину в общежитие: "Теперь ребята наши могут стирать в машине". Вот чему радовался профессор, ректор, автор прекрасных статей и книг! Такое отношение важно в себе сохранить.

Вообще строительство театра – бег на длинную дистанцию, труднейшая задача, особенно если не с нуля начинается. Когда театр уничтожается, а на его пространстве создается новый – это другая история. Я пришел в РАМТ с ощущением, что принимаю эстафету: в этом здании работал МХАТ 2-й, ЦДТ Наталии Сац, что здесь начинали Анатолий Эфрос, Олег Ефремов, главным режиссером долгие годы была Мария Кнебель. Театр переживал тогда трудное время, но у меня было позитивное отношение и хотелось максимально помочь общему делу. Правильно, когда человек приходит не себя утвердить, а максимально вложиться в театр, сделать все, чтобы театр этот двигался дальше.

У Войновича есть повесть с замечательным, провокационно-простым названием "Хочу быть честным", а спектакль, поставленный по ней Марком Захаровым в Студенческом театре МГУ, как я говорил, остается одним из самых сильных моих театральных впечатлений.

Любая маска, любая конъюнктура – неважно, советская или сегодняшняя – для театра очень опасна. А мои учителя были люди иного масштаба. Проживая непростую жизнь, они всегда понимали, когда можно идти на компромисс, а когда нет. Немирович-Данченко, говоривший что театр – это цепь компромиссов, был абсолютно прав: без них невозможно. Но если компромиссы становятся нормой – это катастрофа.

РАМТ. Акунин

Вообще-то пьесы пишутся не для чтения, их почти никто и не читает. В МХТ им. Чехова Рената Литвинова играет Раневскую в “Вишневом саде” Адольфа Шапиро, и посмотреть на диву приходят богатые молодые мужчины с женами (билеты стоят дорого). Они впервые слышат текст пьесы Чехова. Изумляются развитию сюжета. Когда Лопахин произносит слова, имеющие прямое отношение к их собственной современной жизни, они с удивлением поворачивались к женам, мол, это ж надо! А в зале РАМТа, когда в спектакле раздался звук лопнувшей струны, женщина негромко сказала: “Все-таки застрелился!”, имея в виду Епиходова.

Что ж, и мы при других обстоятельствах не знаем, что будет дальше. И я не предполагал, что очень скоро у нас опять появятся “свои” авторы: ими стали Борис Акунин и Том Стоппард.

Я, к сожалению, что-то читаю позже, чем надо. Конечно, я слышал про книги Бориса Акунина, они уже продавались во всех киосках, и наши артисты у меня день и ночь спрашивали: “Вы прочли Акунина?” Костя Карасик и Саша Комиссаров все уши мне прожужжали и плешь проели: “Вы должны прочесть” (не поставить, а просто прочесть). Я сперва упирался. Потом взял “Азазеля” и начал читать. В середине книги понял, что мне страшно нравится: помимо сюжета, который меня очень увлек, пленился литературой. Сразу стало казаться, что это – театральная книга, что в ее основе, как во всяком хорошем детективе, есть театральность. Может, я вообще детективы люблю, потому что люблю театр? Акунина я принялся читать как раз, когда репетировал Мюссе, и ритм акунинской прозы, не в литературном, а в театральном понимании детективного ритма, пригодился для “Лоренцаччо”. В бешеный темперамент Мюссе проник Акунин. Самые мои любимые его детективы – “Смерть Ахиллеса” и “Любовник смерти”. Поражает его знание истории и чувство юмора. А ведь он еще и японист, и переводчик с японского.

У меня, когда хороший детектив (обожаю “Ловушку для Золушки” Жапризо), аж кровь приливает к щекам, сердце начинает чаще биться. Это великий жанр, если автор – талантливый и знающий человек.

Итак, дойдя до середины “Азазеля”, я сказал Лене Долгиной: “Лена, ищи автора”.

Григорий Шалвович Чхартишвили (Акунин) поначалу отбивался: мол, театра не знает, не любит. Лена по телефону его

все же сагитировала встретиться.

Он пришел в театр, по ходу разговора спрашивает: “У меня в книге человек топится, но как же на сцене можно утопиться? Давайте я перепишу: пусть стреляется”.

Мы ему с Бенедиктовым макет показывали, он с умным видом смотрел, кивал, соглашался, а после премьеры признался, что тогда ничего не понял. Сам объяснил свое решение сотрудничать с нами в интервью, которое я приведу по публикации: “Я устал от так называемых режиссерских спектаклей, от игры в интерпретации. И я подумал, что именно этот театр и именно этот сюжет дают возможность попробовать сделать нечто простодушное и зрелищное – то, что мне нравилось в детстве. Естественно, я уже не ребенок, и спектакль будут смотреть не только дети. Но мне хочется, чтобы и у взрослых внутри проснулся тот самый подросток, который живет в каждом человеке, вне зависимости от возраста. Мы с Эрикой Вороновой, соавтором инсценировки, придумали действо – во-первых, большое. Во-вторых, с большим количеством эффектов. В-третьих, довольно дорогостоящее, чуть ли не с сотней действующих лиц, с пальбой, взрывами, потоплениями, бесконечной сменой декораций. Мне очень хотелось бы настоящих интерьеров, достоверных костюмов, минимума условности… чтобы люди говорили, бегали, стреляли, умирали, любили, ненавидели… И, по-моему, РАМТ – правильное место для этого”.

Мы обсуждали разные версии названия. Мне, например, очень нравилось “Фандорин и другие”, но вначале остановились на оригинальном названии романа. Стали распечатывать пьесу на принтере. Набираем в компьютере “Азазель”, а текст не идет – пустая бумага. Приносим дискету домой – все в порядке. Возвращаемся в театр – не идет, и все тут. Я ничего не понимаю, говорю: “Наберите слово “Фандорин”. Та же история. Уже на третий день, пребывая в полном отчаянии, прошу вывести “Эраст Фандорин”. Только тогда текст пошел. Мистика какая-то.

Мы с Акуниным совпали в понимании смысла “Азазеля”: это история воспитания чувств, история о том, как совсем молодой человек в силу стечения обстоятельств превращается в героя. Я поставил себя двадцатилетнего на место двадцатилетнего Фандорина. Все против героя, и герой против всех, и это не столько осознанно, сколько вообще – в природе молодого человека. Он понимает, что произошло нечто несправедливое, но не согласен с тем, чтобы эта несправедливость торжествовала, и берется действовать.

Понимаете, ведь вся жизнь – против Эраста. Он действует на преодолении, идет по истинному пути. Он не упрямый, он –

упорный человек. Мне кажется, это такой романтический или постромантический герой. Эраст Фандорин боится не успеть, поэтому он все время бежит. Даже в финале, когда торопиться уже некуда, все равно бежит.

Значительную роль здесь играют пластические интермедии. Они, с одной стороны, дают возможность выхода из одной сцены в другую, а с другой – продлевают и досказывают сюжет. Более того, историю эволюции характера. Основной пластический образ спектакля – бег.

В спектакле двадцать девять перемен мест действия, для этого Бенедиктов сделал сложную систему трансформирующихся декораций. Сто действующих лиц в буквальном смысле слова, сто костюмов шьется, актеры играют по пять-шесть ролей. Они должны, по идее, быть неузнаваемыми, поэтому придуманы сложные гримы: всякие усы, бороды, бакенбарды. Петр Красилов играет одну роль, главную – самого Фандорина.

Я долго не мог понять, кто его сыграет, тогда Наташа Плэже, автор музыки к спектаклю, посоветовала посмотреть интересного выпускника Щепкинского училища. Риск был, конечно. Но вскорости стало ясно, что мы верно выбрали Петю. Женя Редько играл Бриллинга, Илья Исаев – Зурова. Нина Дворжецкая очень понравилась Акунину в главной женской роли. В романе леди Эстер демонстрирует способности своих воспитанников, а у нас их играли ученики 15-й школы-интерната циркового профиля: ходили колесом, выполняли головокружительные сальто – мастерства им не занимать. Один – на вид самый маленький – пел сиротскую песню на иностранном языке. Ну, кто увидит в трогательной сиротке будущего человека-бомбу? До сих пор современно, не так ли?

Акунин ехал к нам на премьеру, разволновался и врезался на машине в столб. К счастью, не пострадал.

Спектакль идет с тех самых пор, меняются в нем студенты, которые двери двигают по сцене. Волнуются, боятся подвести.

В театр валом повалили “акунисты”. Они не только сюжетом увлекаются, они способны считывать исторический пласт, литературные ассоциации. Такое сочетание для меня оптимально.

Через некоторое время я попросил Григория Шалвовича придумать для театра еще что-нибудь. Он предложил идею одной и той же криминальной истории, поданной в двух версиях принципиально противоположным образом. Пьеса называлась “Инь и Ян”, то есть женское и мужское начала, разное восприятие мира – чувственное и рациональное. Мы с Акуниным полтора часа сидели над уже готовой пьесой, я показывал места, на которых спотыкаюсь. Он соглашался и в ту же минуту исправлял,

да еще меня хвалил: “Вы – хороший редактор”. Я этим страшно гордился.

Действие происходит в доме покойного коллекционера, собирателя японских вещей, и мы придумали, что одна версия будет русская, а вторая – как бы японская. Автор назвал их – “белая” и “черная”. В “белой” версии герои напоминали персонажей русской классической литературы, из Достоевского, Чехова, Тургенева…

Героиня у нас выходила сперва с белым кроликом, а во второй части – с черным, кролики страшно линяли, шерсть лезла. А сцены слуг я попросил актеров сначала порепетировать самим. И чего только они не нагородили! Азарт, поток неслыханных фантазий (который поднимал любую простую сцену только что не до Достоевского) и литературных ассоциаций. Они вообще-то у Акунина присутствуют, но не до такой степени.

В итоге эти три эпизода оказались более существенными, чем можно было предположить.

Ясно было, что Веселкин годится на старшего Фандорина. Он принес фильмы про якудзу Такэши Китано. Слугу Масу играл Алексей Розин. Акунин привел человека из посольства, который учил актеров произносить отдельные реплики по-японски. Бенедиктов сделал легкие японские передвижные ширмы, большие резные фонари и огромные фигуры будд. Наташа сочинила изумительную музыку.

На премьере мы играли обе версии подряд: в пятнадцать и в девятнадцать часов. На поклоны вызвали на сцену Акунина, и он мне шепотом сказал: “Это еще лучше, чем Фандорин”.

А позже наш автор – я горжусь, что могу так его назвать, – Борис Акунин написал детектив “Весь мир – театр”, действие которого происходит в театре. И он имел в виду именно наш театр, я в этом уверен. Когда он начинал писать эту вещь, я свел его с Алешей Блохиным, нашим артистом, который все знает про РАМТ. Он повел Акунина куда-то на колосники, откуда все выглядит как корабль, и еще в какие-то закоулки.

Творческая фабрика

Когда я пришел в ЦДТ, в нем была очень четко налажена система цехов. На "Отверженных" менялись места действия, занавесы поднимались-опускались. Пять лебедок "заведовали" занавесами. Помрежем был Игорь Питерский (мы с ним всегда вместе работаем), он тогда только начинал, но уже вел этот сложный спектакль.

Я стоял на премьере за кулисами (а не в зале, как на репетициях) и был поражен тем, как эта колоссальная фабрика работала на спектакль, на артистов. Огромное число профессионалов точно знало, что и как делать. Навсегда остался этот образ – творческой фабрики.

Мы с Бенедиктовым задумываем, а осуществляют разные люди. Замечательные были театральные портнихи в Кирове, а какой столяр – дядя Гриша! Григорий Дмитриевич. Здоровенный дядька, уже немолодой. Он один делал огромные декорации, которые придумывал Бенедиктов. Например, всю гигантскую шахту для "Молодой гвардии" сколотил. Помню, даже плакал, жаловался Бенедиктову на него самого: "Ты напридумываешь, а мне потом это делать". Теперь такие декорации целые цеха строят, а он все мог изготовить сам.

Какая радость, если в театре хоть на сколько-нибудь продолжительное время организуется бригада хороших монтировщиков. В Исландии два человека строили весь придуманный Стасиком для "Отцов и детей" павильон – пилили, строгали, да еще на швейной машинке шили. А какое чудо – творчество Лали, художника по свету, и какие там были для него возможности!

Счастье, когда мастер знает свое дело. В Большом театре на меня произвели впечатление цеха, которые делают декорации – какие же там профессионалы. А какие машинисты сцены, которые проводят спектакли!

Сейчас время катастрофическое, потому что не ценят профессионалов.

Не обязательно любить работу, главное, чтобы ее профессионально выполняли. Цеха должны сознавать (это надо культивировать), что работают на спектакль в целом и на то главное, что в нем есть, то есть на артистов. Всю эту работу я знаю физически: и по кукольному театру, и по Кирову. Она ежедневная, ежечасная. Нельзя уставать, нельзя бежать дистанцию на одном дыхании – нужно брать второе. Так и в театре.

Иногда в цеха попадают случайные люди. В Смоленске спектакль “Два товарища” начинали два актера, одетые в военную форму, потом они появлялись в цирковых костюмах, а в финале снова выходили в военном, то есть им нужно было сменить форму и надеть сапоги. На это переодевание отводились считаные минуты. Одевальщица, не слишком молодая женщина, вдруг спрашивает: “Я что же, должна на него сапоги надевать?” Я изумился: “А как же? Иначе для чего вы тут нужны? Артист в мыле выбегает, у него время есть только на то, чтобы вы его переобули и переодели”.

Пете Красилову в “Эрасте Фандорине” надо за секунды переодеться целиком из штатского мундира в чиновничий, и это прямо наслаждение – стоя за кулисами, смотреть, как он выбегает и с какой скоростью девочки его переодевают. И в “Береге утопии” – такая же история: ушли со сцены пять девочек в одних платьях, а через минуту вернулись уже в других. Все говорили мне, что это невозможно, тем более что это костюмы XIX века, а не униформа. Все возможно, как оказалось.

РАМТ. Стоппард

Пьесу Стоппарда “Берег утопии” предложил мне Аркадий Островский. Вместе с братом Сергеем сделал перевод. Они – сыновья Раи Островской (Брук), с которой я учился на театроведческом факультете, а Аркадий учился на том же факультете с моей дочерью Наташей на курсе Инны Натановны Соловьевой.

Пьеса эта долго лежала в БДТ и во МХАТе. Ее герои – Бакунин и Белинский, Герцен и Огарев, Станкевич и Грановский, Маркс, Чаадаев, Тургенев… Прочтя две части, я понял, что имею дело с чем-то невероятным. Поразило, что персонажи уходят и тут же возвращаются – только уходит девочка, а возвращается молодая женщина с коляской. Я попал в водоворот построений: времен, пространств, людей. И поразила меня фраза из финала первой части: “Вы жили в раю, дети, в гармонии, которая поражала всех вокруг”.

Все говорили, что я сошел с ума: какой Герцен? кому теперь интересен Белинский? Только Лёля и дети меня поддержали.

Третью часть еще не перевели, но надо было решаться.

Мы с Лёлей и Никитой отдыхаем в Болгарии, вдруг звонит Стоппард: “Очень рад, что вы заинтересовались моей пьесой, я готов приехать”. Сказал, что писал пьесу для английского театра, но иногда у него мелькала мысль, что хорошо бы в России ее поставили. Я ему ответил, что через неделю вернусь в Москву и с ним свяжусь. Он через три дня опять звонит. Десятилетний внук Никита комментирует: “Слушай, дидя (он всегда меня так называет), сделай Стоппарду приятное, позвони ему сам”.

В течение полутора лет работы над спектаклем Стоппард приезжал к нам раз семь, сидел на репетициях. Казалось, что мы были знакомы и раньше.

Это стало событием не только для меня и РАМТа, но и для всей театральной Москвы.

Через несколько лет “Берег утопии” поставили японцы, и в Японии Стоппарду дали орден (у нас, естественно, до этого не додумались, хотя трилогия – про Россию). Так он решил лететь за ним сначала рейсом Лондон – Москва, потом ехать поездом Москва – Владивосток, а оттуда снова самолетом добираться до Токио. Поехал как “простой бизнесмен”, один в двухместном купе и страшно удивлялся, почему в Англии на такое решение реагировали: “О, как интересно”, а в России – “Вы что, с ума сошли?”

Я провожал Стоппарда на этот поезд. Встречает нас

проводница необъятных размеров. Я ей объясняю, дескать, едет знаменитый писатель, языка не знает, помогите ему. А она как хлопнет его по плечу, чтоб, значит, не робел.

Проводница всю дорогу присылала мне смс, отчитывалась: “Проехали Читу”. И Стоппард присылал новости, дико смешные: “Все очень хорошо, но нет горячей воды, и еда так себе”.

При этом ему больше семидесяти лет. Вот откуда такой интерес? Зачем пять лет сидеть в библиотеке, основанной Диккенсом, и готовиться там к “Берегу утопии”? Наверное, Стоппард получал знания, а получив их, становился свободен в игре со временем и с пространством.

Том никогда не выказывает интеллектуального превосходства, не демонстрирует уровень, не в его манере давить или унижать. Потом он как-то сказал, что про себя называл меня “дядей (*uncle*) Алексеем”. Наверное, по ассоциации с дядей Ваней.

Когда он приехал, сестра моя, Наташа Николаева, ее муж Леня и сыновья Саша и Вася придумали поставить у них в саду в Крекшине столы и пригласить в гости всех, кто занят в “Береге утопии”. У них там красиво, и сделали они все замечательно, и погода была прекрасная – солнечная, ясная. И все были тогда такими радостными, счастливыми. Такой был замечательный день…

Мы подружились. Стоппарду понравился спектакль. Более всего он был поражен публикой, реакцией зрителя. Не скрывая потрясения, говорил об этом. Находясь на том берегу (как Герцен, который написал “С того берега”), Стоппард как-то понял то, что оказалось близко русскому зрителю, который реагирует на этот спектакль не только как на свое историческое прошлое.

Встреча со Стоппардом – одно из потрясений моей жизни. Это человек, находящийся на очень высоком интеллектуальном уровне, уникально талантливый. С определенными критериями оценки жизни, очень острыми, в чем-то резкими. Он очень жесткий человек в понимании ценностей: свобода личности – его главный пункт.

Стоппард необыкновенно образован и очень живо всем интересуется. Например, ему важно было съездить в Ясную Поляну. Мы с Аркадием Островским его сопровождали. И в Музей Герцена на Сивцевом Вражке мы попали впервые благодаря ему. Он там бывал и прежде, а мы – нет. Вот стыдоба. На двухсотлетие Герцена заведующая Домом-музеем Ирена Александровна Желвакова, с которой мы подружились, собрала практически всех его потомков, около шестидесяти человек из всех стран. Прекрасный получился вечер. А на следующий день многие из них пришли к нам на “Берег утопии”.

Та же история с поездкой в Прямухино, в родовую усадьбу Бакуниных. Стоппард уже был там, а во время репетиций мы поехали туда вместе на автобусе, и артисты приколачивали таблички, которые приготовили заранее, с надписями: “Скамейка Тургенева”, “Дуб Белинского”, вместе ели вкуснейший борщ (нам наварили огромный котел).

Директор музея Сергей Корнилов был недоволен тем, что в пьесе, по его мнению, Бакунин изображен излишне шаржированно. Однако на нас не сердился, человек заводной, с юмором.

Попали там под страшный ливень, промокли до нитки. А Стоппард ходил радостный.

Стоппард прекрасно знает историю и литературу и настолько же хорошо знает театр! Причем любит сам творческий процесс, ему нравилось просто приходить на репетиции. Когда одновременно ставились спектакли в Нью-Йорке и в Москве, он летал и туда, и сюда.

В репетиции Стоппард не вмешивался. Очень деликатно мне потом говорил два-три слова – умные и уместные. Я благодарен ему за это. Перед выпуском мы с ним и Аркадием ночью в гостинице разговаривали подолгу. Том делал подробные замечания. Его очень волновало, как сегодня отзовутся идеи его героев в нашем зрительном зале, очень интересовала наша сегодняшняя ситуация: социальные перемены и устойчивость этих перемен.

Он, всю жизнь боровшийся с консерватизмом, говорит теперь, что предпочитает консерватизм старомодному авангарду. Парадоксальное суждение: если перемены становятся устойчивыми, считай, дело плохо – застой.

Стоппарда когда-то поразил отказ Белинского остаться в Европе и в пьесе он объяснил: только в России у неистового Виссариона были настоящие читатели. В Европе он мог писать что захочет, но отклика на свои писания не чувствовал бы, а в России он был властителем дум, студенты выстраивались в огромные очереди, чтобы купить журнал с его статьей.

Представьте, увидев реакцию зрителей на премьере спектакля в РАМТе, Стоппард был счастлив. Он понял, что мы и сегодня слышим его героев, что в нас неистребимы любовь к свободе и дух сопротивления.

Главная тема пьесы очень русская – поиск смысла существования. В этом поиске люди бьются насмерть. Вторая важная тема – утопия, с которой мы живем.

Ассоль должна ждать алые паруса

Дьявол и Бог, свет и тьма, дух человеческий, свобода в несвободных обстоятельствах – главные темы в искусстве.

Возможно, мои слова наивны (хотя я в них подобного настроения не вкладываю), возможно, они идут от представлений об СССР, с которыми мы жили в Китае, но я считаю, что мечта освобождает человека, делает его жизнь осмысленной. У человека должна быть мечта, пусть утопическая, но мечта, к которой он идет всю жизнь. Его путь к мечте – путь сквозь ветер и ураган.

Это движение к чему-то, пусть даже несбыточному, дает нам возможность оставаться людьми. Ассоль должна ждать алые паруса. Даже если знает, что они не приплывут. Если не будет алых парусов, не будет берега утопии, какой смысл во всем? Для чего мы существуем? Мечта о театре – тоже "берег утопии". Я абсолютный утопист.

Тема нашего театра – движение к мечте вопреки обстоятельствам. Стремление без финальной награды. Именно в этом проявляется сила личности

Из пестрой мозаики сюжетов выплыл основной – свобода выбора, путь человека между утопией и цинизмом. Мы сознаем, что счастье невозможно, и все же к нему стремимся. Алых парусов нет, но мы их ждем. Цинизм не может уничтожить высокое, духовное напряжение жизни. В театре добро – правда. Внутреннюю свободу мы обретем, когда соединим эти два понятия.

Нельзя без конца человеку говорить, что он ничтожен. Надо понимать, что – при всех сложностях и трагических противоречиях – он способен создать нечто гигантское, как Микеланджело или Леонардо да Винчи, Гендель или Чайковский. А это значит, что сила человеческих возможностей заложена и в тех, кто проживает не такую заметную, скромную жизнь.

Театр не может существовать, замкнувшись в себе, нашему художественному волеизъявлению необходима обратная связь. Для этого оно должно быть содержательным, не унижающим человека. Требовательным к людям, но ровно настолько, насколько мы требовательны к себе самим.

Если на жизнь смотреть как на обыденность, все в ней покажется бездарным.

Надо жить эту жизнь и реагировать на то, что происходит: с миром, страной, городом. Свои нервы нужно дергать. Может быть, другим режиссерам, наоборот, лучше от этого всего уйти, изолироваться, создавая миры внутри себя, но у меня обостренное

чувство к тому, что творится за окном. Я воспринимаю творчество не как отражение реальности, а как несогласие с тем, что происходит. Мне важно быть за что-то и против чего-то. Реагирую остро, просто схожу с ума, когда вижу неправду, фальшь, бегающие глаза. Я не агрессивный, но есть устои в жизни (а жизнь от театра неотрывна): что можно, что нужно и чего нельзя допускать.

Кто главный в театре? Кто определяет? Худрук? Драматург? Мы считаем: публика.

Знаете, большая ошибка – смотреть на зрителя свысока. Лично мне нужен такой человек в зале, который не глупее меня. А рассчитывать на это я могу, только если сам не допущу фальши, не опущу планку. По моему опыту, как только появляются какие-то иные расчеты – гаси свет! И еще: почему у нас рядом с молодыми так много взрослых людей на спектаклях? Может быть, потому, что мы создаем атмосферу неуставания. Наверное, это редкость. Все устали. А надо жить интересно.

Дело театра – не успокаивать, а будоражить.

Театр должен противостоять окружающей жизни, находиться с ней в конфликте. Тогда получится настоящее: противостояние, несогласие, неподчинение, болевая точка.

Можно возразить, что искусство прекрасно само по себе. Но театр отличается от других искусств тем, что существует здесь и сейчас. Конкретная вещь, осязаемая. И абстрактным можно увлечься, но я о другом…

Битва идет в каждом персонаже и между ними всеми. Тогда и возникают конфликт, движение. Театр и есть движение, он должен улавливать секундные миги жизни и осваивать большие временные пласты.

“Берег утопии”

В первый свой приезд Стоппард пошел на “Лоренцаччо” (помню, после спектакля сказал: “Сегодня я не умнее спектакля”). Я объяснил, что актер, который играет Герцога, будет Герценом, а Лоренцаччо – Белинским. И он радостно выдохнул. Я придумал, что артисты выходят на сцену, и только после этого с ударом гонга в зале выключают свет. Он удивился: “Надо же, а нас учили по-другому”. Хотя не ясно, кто его учил.

Спектакль начинается в двенадцать, а заканчивается в двадцать два часа. Идет с пятью антрактами. В нем три части (“Путешествие”, “Кораблекрушение”, “Выброшенные на берег”), охватывающие тридцать пять лет жизни героев (действие начинается в 1833-м, в имении Прямухино у Бакуниных, затем – Париж 1848-го, Лондон 1850-х, заканчивается в 1868-м). Занято в постановке тридцать пять актеров, семьдесят персонажей. Соответственно огромное количество костюмов. Зримым эквивалентом движению времени стал разный колорит шести актов. Движение цвета – как движение времени: сперва палевые, потом голубые, потом терракотовые костюмы… Шили мы их в РАМТе, но пригласили на помощь специалистов из Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко.

В министерстве спрашивали у Влада Любого: “Зачем вам все это надо?” Тот почему-то отвечал: “Это выведет театр на новый уровень”.

От пьесы другие театры отказывались, потому что не понимали, что она рассчитана на произнесение, а не на чтение. Например, во второй части есть монолог – Герцен обращается к рабочему. Я сетую: “Это очень тяжелый текст”. Стоппард: “Мне и в Англии то же самое говорили, а я отвечал: прочтите двенадцать раз подряд”. Он оказался прав.

В Нормандии в отпуске гуляем мы с Лёлей, и вдруг возникает чувство, будто я прошел мимо чего-то важного. Я пошел назад: сидит человек, играет на инструменте, похожем на баян (оказалось – французский аккордеон), к ноге банка привязана. Я очень люблю уличных музыкантов, часами могу слушать в разных странах. Вернулся в Москву и говорю Илье Исаеву, который Герцена репетирует: “Давай разобьем этот монолог. Ты с ним обращаешься к уличному музыканту (то есть к Владу Погибе, который отлично играет на этом инструменте), а он ни слова по-русски не понимает и в ответ на твои слова исполняет что-то на аккордеоне”. Долго не пришлось объяснять, почему да отчего. Наташа Плэже написала музыку для этой сцены.

Я помню, как мы искали способ существования в “Береге утопии”. Репетируем первую картину, до приезда Михаила Бакунина, застолье. Вроде мы уже сделали сцену, но мне кажется, что нужно еще все разложить на составляющие, иначе не будет понятно. И тут Нелли Уварова, которая в этой сцене не занята (она часто приходит на “чужие” репетиции), говорит: “Первый раз я вообще не поняла, что происходит, но было страшно интересно, а второй раз – наоборот”. Так, между прочим, и Стоппард рассуждает: если все понятно, значит, менее интересно. “Я люблю театр, но почему все так серьезно?” Разобрать необходимо, но потом начинается на сцене броуновское движение, а стоит начать его выпрямлять – что-то теряется.

Все сдвинулось с места, когда мы поняли, что это комедия, причем английская комедия, а не русская. Пьеса-то о русских людях, но весь ее строй – английский.

Придумали мы театральную группу – крестьяне, которые живут в Прямухине, мебель переставляют, поют. Песни Наташа Плэже нашла. Я решил, что надо через весь спектакль провести внешне оптимистично настроенных людей: крепостных крестьян, французских рабочих, итальянскую молодежь, короче говоря, тех, кто обслуживает хозяев. Таких людей, которые всем якобы довольны, но внутри постепенно нарастает протест, они ожесточаются и к третьей части становятся “бесами”.

С театральной точки зрения было поразительно интересно и увлекательно создать мир, находящийся во времени и движущийся в пространстве, перекидываясь из одной страны в другую. Мой замечательный соратник Андрей Рыклин сделал пластические переходы на разную музыку. И на одной из репетиций кто-то из актеров сел на балкон, посмотрел сверху на сцену и сказал: “Ребята, это то, что надо”.

На прогоне Стоппард расстроился, что третья часть в некоторых местах проседает. Мы поговорили, и я за одну репетицию все подтянул. У нас же огромная сцена, на ней можно развивать параллельное действие, которое я так люблю, оно и Стоппарду понравилось.

Стоппард говорит, что любит артистов, и наши ребята – Женя Редько, Илья Исаев, Степан Морозов, Нелли Уварова – ему очень понравились. Замечательно репетировала сестру Бакунина Тату Даша Семенова, и на одной репетиции Стоппард заявил: “В Англии в школьных рейтингах есть “самая высокая оценка недели”. Вот я ставлю такую оценку Даше”.

Трилогию “Берег утопии” издательство “Иностранка” выпустило в свет в 2006 году, до премьеры. 2 декабря книгу представили на московской ярмарке “Нон-фикшн”. За день до

этого Стоппард встречался с читателями в Доме книги.

Параллельно работе над спектаклем развернулась огромная программа, которую придумала и осуществила моя сестра Наташа Николаева. Провели кинофестиваль "*Tom Stoppard: highlights*" в киноклубе "35 ММ", показали фильмы, в которых Стоппард выступал сценаристом и – однажды – режиссером (не хватало денег и он сам взялся режиссировать "Розенкранц и Гильденстерн мертвы").

Дальше – образовательная программа "Прогулки по "Берегу утопии": в МГУ, РГГУ, МГИМО, Высшей школе экономики проходили конференции с участием Стоппарда, а также известных историков, философов и политиков. Потом объявили конкурс: студенты всей России писали эссе на разные темы, например "Когда Европа говорила по-русски", "Свобода по-русски", "Человек на все времена". Победителей приглашали на премьеру (такую же углубленную, историческую работу Ольга Бигильдинская позже проводила с "Нюрнбергом").

Это нашло большой отклик, у нас появились новые зрители. Всем, кто ворчит, что молодежь нынче не та, советую прийти на "Берег утопии" и посмотреть в зал. И та же молодая аудитория потом пришла на "Будденброков", на "Нюрнберг", на "Демократию".

"Берег утопии" стал частью большой дискуссии о судьбе России, о существенном направлении русской мысли, о мечте великих людей (Герцена, Огарева, Белинского) о справедливой жизни. Возможна ли она в России и в мире?

У меня было полное впечатление, что я делаю спектакль про самого себя. Начиная с детства, похожего на "прямухинскую гармонию", которую создавал отец Бакунина. В моем детстве, подростковом возрасте и юности казалось, что так будет всегда.

Во-вторых, меня очень затрагивала история потерь, история крушения иллюзий. Человеку без этого невозможно прожить, по-другому не бывает. Герои трилогии, которые были полны надежд, представлений о том, как создать сообщество абсолютно свободных людей, двинулись из николаевской России в Европу, но там ничего подобного не нашли. Произошла катастрофа и с французской революцией. В общественной и личной жизни этих людей тоже постигли несчастья. Герцен и его жена были полны стремления к свободе мужчины и женщины, но так продолжалось до тех пор, пока дело не коснулось собственной жизни.

Англичанин Стоппард, уважая все мечты Герцена и его единомышленников, показал, что как только эти герои сталкивались с реальностью, у них все разрушалось. Герцен все потерял, во всех своих мечтах разуверился: ну, можно после

сорока лет уже что-то понять в жизни, а он все носится со своим “Колоколом”! Бакунин – одержимый, мечтающий так преобразовать мир, чтобы каждый в отдельности человек был счастлив и свободен. Недостижимо! А они на полном серьезе этим занимались. От того их драмы и трагедии: их личная жизнь опрокидывается так же, как их теории. Но в крахе иллюзий был смысл.

Разочарования в идеях не угнетали мысль, наоборот, разжигали новые размышления, подталкивали к новым поступкам. В “Береге” основная тема – свободный человек в несвободных обстоятельствах. Обстоятельства никогда не будут благоприятствовать. Даже если только одну эту мысль зал услышит, прочувствует – сколько пользы, сколько уверенности в себе это может принести!

Почему у героев “Берега утопии” ничего не выходит? Слишком высокая планка идеалов, недостижимая. А снижать нельзя. В конце пьесы Герцен говорит, что человек должен двигаться дальше, несмотря ни на что.

Финал Герцена, как и других героев, драматичен. Вместе с тем, пережив тяжелые времена, он написал “Былое и думы”. Колоссальная сила воли. Трудно – остаться собой, причем с ощущением, пусть даже обманчивым, что ты свободный человек, творец своей жизни. Вот один из главных посылов, который мы адресуем зрителю.

Ранняя пьеса Стоппарда “Входит свободный человек” определяет его отношение к понятию “свобода”. Он сам свободный человек, который стремится к глубочайшему воплощению этого понятия, но одновременно понимает: реальная жизнь, сталкиваясь с утопией, корректирует ее. Отсюда и название третьей части – “Выброшенные на берег”: мы не увидим на том берегу земли обетованной, но мы должны двигаться к ней. Пока человек живет, он действует.

Стоппард невероятно серьезен, но при этом считает: “Спектакль удался, если там много смеются. Если мало, значит, что-то не так”. Трагедия часто смешна, нелепа, абсурдна, как и жизнь наша. Я прошел колоссальную школу понимания смешного, работая с драматургией Стоппарда. Его поэтика спасительна. Я чувствую связь, преемственность традиций двух выдающихся драматургов – Чехова и Стоппарда. Между ними есть “арка” (слово принадлежит Стоппарду, это такая техника, когда какая-то мысль позже обязательно отзовется в другом месте), вольтова дуга. Этот налет абсурда, ирония, сострадание, особое понимание гуманизма.

Возьмем для примера сцену, после того как Герцен узнает о

смерти сына и жены. Что он делает, что чувствует? Там есть его монолог, ясно, что для него это – катастрофа. Следом идет сцена с Бакуниным, и монолог тут же разворачивается в общественно глобальную сторону. Трагический момент одновременно кажется смешным. Стоппард этим играет в пьесах. Допустим, Герцен только что сказал, что все кончено, ему уже сорок лет, ничего не надо… и тут же загорается идеей типографии: “А нельзя на русском языке? А нельзя набрать кириллицей? А сколько денег нужно?”

В пьесе – резкие переходы, огромные волны: от полной катастрофы – сразу вверх. Это такой кровеносный интеллект – не умственный.

Белинского Стоппард тоже таким написал – и как Епиходова, и как гения. Его играть артисту – море разливанное возможностей. Я Жене Редько подсказал: “Надо, чтобы мысль не совпадала с пластикой, в частности с пластикой рук”. Обычно на сцене люди жестами показывают то же самое, что говорят, то есть иллюстрируют, а тут руки своей жизнью живут. Мысль Белинского умная, а руки – дурацкие. Женя это, конечно, уловил, и все встало на место.

Необходима ирония актера по отношению к герою: он им и восхищается, и над ним иронизирует. У Стоппарда это доходит до настоящей остроты, поэтому его театральность – невообразимая. Он до мозга костей драматург.

Когда читаешь в первый раз “Берег утопии”, не сразу обнаруживаешь эти подводные течения. Сначала мы проработали серьезный пласт драматургии. Когда актеры уже освоили понимание масштаба личности Герцена, Белинского, Бакунина, тогда был смысл перейти на новый уровень понимания – услышать ироничную интонацию автора. Понятно, что Герцен – величайший мыслитель XIX века. Но чтобы сделать его живым на сцене, важно обнаружить человеческую слабость. Конечно, это нужно зрителям – понять, что русская интеллигенция, ее цвет – живые люди… Реакция зала на ярость Герцена, узнавшего о любовном треугольнике, в который он попал, такая же умная, как и на слова Белинского.

Бесценность театра в том, что люди ловят волну и плывут вместе с нами – целый день. Вместе с нами Бакунин становится для них Мишей, Герцен – Сашей, Белинский – Висяшей.

Кстати, Алла Борисовна Покровская видела в Лондоне вторую часть спектакля и сказала, что зал смеялся на той сцене объяснения Герцена с женой, которую я считал драматической. Для меня это было неожиданно, я тогда еще не улавливал двойственность. У нас эта сцена идет под смех зрителей. Открой

любую дверь в его пьесу – там люди любят, едят, беседуют… Нашей задачей было найти способ показать их живыми, вернуть нам исторических героев, которые в пьесе становятся такими же людьми, как и мы, со всеми нашими заботами, тревогами. Просто уровень этих людей невероятно мощный.

Мы часто оправдываем собственное конъюнктурное поведение, прилаживание к жизни зависимостью от обстоятельств. Важно, чтобы мы могли противостоять им. Эти люди не соглашались вставать в общий строй, были одержимы иллюзиями, иногда – заблуждениями. Но они были искренни, и это их двигало по жизни. Для нас они – потрясающие примеры. Меня в пьесе поразило чувство времени, мощное ощущение связанности всего со всем. Вот одна из главных тем спектакля. Наше сегодняшнее самосознание недостаточно сильно развито именно потому, что мы никак не можем поставить себя в контекст мощного движения нашей истории и этой мощной когорты людей.

Мы, советские люди, ощущали себя потомками революционеров, тех, кто делал Октябрьскую революцию. И забывали, что мы еще потомки Пушкина, Герцена и других, тех, кто был прежде.

Мы в большинстве своем обладаем низкой самооценкой, мы о себе плохо думаем. А у этих ребят – героев наших – самосознание было очень крепкое. Они не собирались становиться в рядочек и выполнять, что приказано. Они – нарушители. Иногда более спокойные, иногда радикальные. Они ощущали себя в пространстве и во времени, ощущали, что не с них началось и не ими закончится. И при этом сохраняли самих себя.

Стоппард увидел в зале родственные им души и в каком-то смысле показал нам, чего мы стоим, заставил нас увидеть в себе людей, способных выразить большие идеи. Он научил нас гордиться тем, что мы русские. Но самоиронии терять не следует. В этом мире нет ничего более спасительного, чем юмор.

Эдвард Радзинский пришел на спектакль, стоял в антрактах у окна и приговаривал: “Как же Стоппард это делает?” Это у Островского есть, у Чехова, у Гоголя, но они русский театр знали, понимали, где должно быть “ох” или “ах”, где аплодировать будут, где заплачут. Стоппард тоже знает.

Вот почему у нас нет драматурга, который мог бы написать такую пьесу?

Акунин после “Берега утопии” спросил: “А в чем ваш месседж?” Я что-то стал ему рассказывать… Он говорит: “Я вот смотрел и думал: мужики в России болтают-болтают, а женщины живут, рожают, любят”. Что ж, в спектакле и это есть!

“Берег утопии” ставили в Национальном театре Лондона, в Линкольн-центре в Нью-Йорке. Иностранцам особенно нравилось, когда всю трилогию мы играли в один день. Они, как и у нас, приходили с термосами, бутербродами.

В Стэнфордском университете проводили двухдневную серьезную научную конференцию, посвященную Стоппарду и спектаклям по его пьесе у нас и в Нью-Йорке. До этого ученые прилетали на один день в Москву. Там я познакомился с известным американским режиссером Джеком О’Брайеном, постановщиком “Берега утопии” в Линкольн-центре. Я понял, что если мы увлечены этой пьесой, этими темами, этим материалом, значит, мы – люди в чем-то схожие. Он действительно оказался очень близким мне человеком, мы подружились.

Невероятным образом сложилась судьба нашего “Берега утопии” в Испании. Режиссер Херардо Вера, руководитель Национального центра драматического искусства в Мадриде (там только театры-фестивали, репертуарных нет ни одного), хотел сам поставить трилогию, но грянул экономический кризис, помешавший осуществить задуманное. Стоппард рассказал Херардо о нашем спектакле, и ему в голову пришла мысль привезти нашу постановку в Испанию.

Он прибыл в Москву (его “Платонова” играли в рамках программы Международного фестиваля имени А. П. Чехова), посмотрел “Берег” на видео и пригласил нас в Испанию. Я к этому предложению всерьез не отнесся – там же сто человек должно ехать, каждые десять минут смена костюмов, декорации сложные, значит, цеха нужны.

Десятый сезон уже идет “Берег утопии”. Невероятно!

Вот недавно репетируем мы на сцене, без света, без костюмов. Я хожу из зала на сцену и обратно и прямо чувствую какую-то мощную притягательную энергию. Илья Исаев, Женя Редько, Алеша Веселкин, Алеша Мясников, Андрей Сипин, Саша Доронин, Саша Пахомов, Маша Рыщенкова, Рамиля Искандер, Даша Семенова… Денис Шведов теперь играет Бакунина. И те ребята, которые в других постановках заняты в главных ролях, здесь поют, танцуют, мебель переставляют – Саша Рагулин (в Театре оперетты заглавную роль исполняет в мюзикле “Граф Орлов”), Алеша Бобров, Владислав Погиба, Саша Деветьяров, Виталий Тимашков, Маша Турова, Саша Розовская, Диана Морозова, Женя Белобородова. Репетиция закончилась не в семь тридцать, а в половине десятого вечера, им на другой день с двенадцати утра играть спектакль-марафон, но хоть бы один человек хоть слово сказал… Это они, профессионально и человечески состоятельные люди, держат энергию спектакля.

Город мастеров

Когда я служил рабочим сцены в Театре кукол, туда поступила пара актеров, муж и жена – Алевтина Шаповаленко. Ах, какая она была красавица, все в нее влюблялись! Потом она стала заведующей реквизиторским цехом в ЦДТ и, узнав о моем назначении, поинтересовалась в отделе кадров, не тот ли это Бородин, что когда-то работал в кукольном театре. Получив утвердительный ответ, она зашла ко мне в кабинет: "Муж мой сказал, что замечательный получился спектакль "Антон и другие". Значит, недаром мы, реквизиторы, работали".

А какой был в ЦДТ заведующий бутафорским цехом Александр Филиппович Бабинцев! Он оставил театру прекрасную Люсю, Людмилу Захарову, которая у него начинала работать совсем девочкой, а сейчас стала заведующей цехом. И сын ее – в том же цехе. Сколько лет прошло, а я все помню, как Александр Филиппович работал, как мастер-бутафор приходил к мастеру-художнику, к мастеру-режиссеру, как общались мастера своего дела.

А как работал в ЦДТ реквизиторский цех! В спектакле "Антон и другие" круг поворачивался (как круг жизни), и надо было очень быстро, пока круг двигался, переставлять или подставлять мебель. И люди справились, хотя впервые встретились с такой сложной задачей.

Во дворе ЦДТ были мастерские Коли Тимченко и Бориса Овечкина, слесаря и столяра. Они сами делали все декорации. В новое время люди стали уходить, и при театрах почти не осталось полноценных цехов. Мало у кого они сохранились. РАМТ почти все сложные заказы отдает в мастерские "Театральный портал" Леонида Керпика. Они очень хорошо работают, и отношения у нас прекрасные. Он, кстати, всегда с женой приходит на наши премьеры.

Макетчиком раньше был Андрей Тупикин. Теперь эта профессия ушла из штатного расписания, но с Бенедиктовым работает художник Лилия Баишева.

Очень важная и сложная профессия звукорежиссер, хотя у нас звукоцех сильный. И Наташа Плэже сама этим искусством владеет (и в записи, и в проведении спектакля).

И хороших художников по свету я встречал не раз, и молодежи много, за последние годы целая школа возникла.

Мы с Бенедиктовым в Кирове свет сами ставили. Но ВТО тогда могло за свой счет прислать специалистов, и однажды к нам на три дня приехал делать свет Миша Бабенко, который был

главным художником по свету Театра имени Ленинского комсомола. Я многому у него научился.

Над “Королем Лиром”, “Лоренцаччо” и “Кармен” Большого театра мы работали с Дамиром Исмагиловым. На “Эрасте Фандорине” работал художник по свету Борис Волков. Последние годы я много сотрудничал с Андреем Евгеньевичем Изотовым. С Андреем Ребровым сделал “Демократию”. Адольф Шапиро в РАМТе работал с Глебом Фильштинским. Все прекрасные мастера своего дела.

Мне, конечно, очень везет: где еще найти таких соратников, как в нашем театре? Невозможно назвать всех людей, с которыми я иду все эти годы вместе в ЦДТ-РАМТе с самого начала. Оля Наумова – заведующая осветительским цехом, и с ней Юля Балашова, Миша Ивонин и Володя Евсеев – машинисты сцены, Тамара Сидашева из декорационного цеха, Галя Маняхина – помощник режиссера. И те, кто пришел немного позже: Людмила Васильевна Сараева, Иван Иванович Подгорный, Людмила Алексеевна Левченко, Анна Красник, Ольга Школьникова, Сергей Лютров, Лена Бирюкова, Гоша Калинин, Оля Чепяленко, Рита Смирнова, Таня Ивонина, Наташа Костина. Конечно, наш замечательный пиар-отдел, который начинала Ира Григорьева, а теперь – Аня Киселева со своей командой. И еще многие отличные люди и профессионалы, с которыми мы вместе делаем театр и создаем главное в нем – творческую и человеческую атмосферу.

РАМТ. Режиссеры

Итак, Херардо Вера, руководитель Национального центра драматического искусства в Мадриде, решил во что бы то ни стало показать наш “Берег утопии” в Испании. Тот год назывался Годом России в Испании. И наше, и испанское министерства культуры поддержали идею, выделили средства на поездку. Проект, который казался мне утопическим, оказался реальным. В Москву из Мадрида стали приезжать разные технические специалисты: проверяли, замеряли.

Станислав Бенедиктов и Владислав Любый, в свою очередь, отправились смотреть площадку в Мадрид. В то же время к проекту присоединился барселонский Независимый театр, предложивший сыграть спектакль на их территории.

Бенедиктов по возвращении сказал, что в Мадриде сделать вариант нашего оформления возможно с некой коррекцией, а в Барселоне пространство почти полностью совпадает с нашим. Мадридский вариант обошелся без потерь: Стасик отлично вписал декорацию в пространство зала. В Барселоне же, как он и говорил, не пришлось даже приспосабливаться.

В итоге мы играли неделю в Мадриде и неделю в Барселоне. В Мадриде предложили такую схему: среду, четверг и пятницу играть вечерами по одной части, а в субботу – целиком, весь спектакль. В Барселоне “Берег” начинался в четыре часа дня и заканчивался в два часа ночи, после чего, несмотря на столь позднее время, зрители долго не расходились. Текст синхронизировали на испанском и на каталанском. Специалисты работали идеально. В зале сидела интеллигенция, после спектаклей она приветствовала артистов овациями. Гастроли для театра всегда испытание. Прекрасно, что мы смогли найти в чужой, удивительной стране такой горячий отклик.

У меня осталось сильное впечатление и от Мадрида, и от Барселоны, я воспринимал страну еще и через наших ребят, артистов: они с такой жадностью, с таким интересом впитывали и архитектуру, и музеи, и атмосферу… Все облазили, все видели. В Барселоне, когда мы заканчивали серию спектаклей, было замечательное чувство понимания того, для чего мы существуем на свете, театр в целом, от артистов до работников цехов, чувство, что все имеет смысл.

Театральный критик Настя Ефремова подготовила и опубликовала обзор испанской прессы в журнале “Иные берега”.

Кстати, русскоязычной публики оказалось немного.

Я рад был встретить Анхеля Гутьереса, которого помню по

ГИТИСу. На спектакль пришел и лауреат Нобелевской премии по литературе Марио Варгас Льоса. Сравнивая постановку РАМТа с американской и британской, он говорил, что русский вариант – более душевный. Актер Хосе Мария Поу назвал московский спектакль драгоценностью и восхищался русской театральной традицией. Чтобы представить наш театр, в Испанию заранее приехал Том Стоппард! Его имя было очень важной составляющей успеха. Для испанцев, как и для всего мира, он – образец высокого смысла в театре.

Ну и мы не подвели: привезли ансамблевый театр, театр содержательный, несущий смысл. И выяснилось, что такой театр находит самый непосредственный отклик. Я даже слышал от переводчиков, которые с нами работали, что многие отмечали: ведь и в нашей истории было немало похожих периодов, почему же испанский театр об этом не говорит? Оказалось, люди увидели в нашем спектакле, как в зеркале, самих себя, свою историю.

Инициатор гастролей Херардо Вера считает, что трилогия Стоппарда – послание к испанскому обществу, морально опустившемуся, больному, которому хочется сказать: “Даже если утопия потерпела крушение, нужно к ней вернуться, потому что человек без революционных, передовых идей не может выжить, нужна новая утопия”.

Однажды в Москве на “Берег утопии” пришел Рустам Ибрагимбеков. Мы с ним прежде знакомы не были, но после спектакля он вошел ко мне в кабинет с распростертыми объятиями и позвал на кинофестиваль в Баку, который много лет возглавляет. На следующий же день я получил официальное приглашение. До этого я никогда не был ни на каких кинофестивалях и никогда в жизни не был в Баку.

Три дня я провел в роскошном, потрясающей красоты городе, встречался с актерами драматических театров.

И вот во время завтрака в гостиничном ресторане напротив меня садится человек: “Здравствуйте! Я – Занусси”. Там, на фестивале, шла ретроспектива его фильмов. Я ему, естественно, тоже представился, сказал, где и кем работаю, и спросил, не хочет ли он что-нибудь у нас поставить? Ведь он еще и театральный режиссер.

Занусси предложил пьесу американского писателя Дэвида Оберна “Доказательство”. Перевод специально для нас сделал Сергей Таск.

Занусси приехал в Москву, смотрел спектакли репертуара, встречался с актерами, консультировался со мной и в результате сделал распределение: четыре персонажа – четыре звезды РАМТа – Нелли Уварова, Евгений Редько, Ирина Низина, Денис

Баландин. Репетиции проходили и в Варшаве, и в Москве.

Так я заполучил Кшиштофа Занусси. Спектакли других режиссеров, вне зависимости от того, начинающие они или знаменитые, я смотрю с какой точки зрения: есть мне чему у них учиться или нет? Если есть, тогда понимаю смысл своего пребывания на чужом спектакле. У меня, кажется, есть способность оценить работу другого человека.

И с Миндаугасом Карбаускисом вышло так: я видел его “Старосветских помещиков” и тогда уже понял, что мне есть чему поучиться у этого совсем еще молодого режиссера. Я хотел с ним поговорить после церемонии “Золотой маски”, на которой мы с Чулпан Хаматовой вручали ему премию, но он исчез.

Увиделись мы, когда Миндаугас пришел на “Берег утопии” и заглянул ко мне сказать, что спектакль понравился. Тут-то я на него и насел. Несколько раз мы часа по полтора разговаривали о профессии, планировали его постановку на следующий сезон. Однажды он пришел и сказал, что обнаружил повесть Ицхака Мераса “Вечный шах”. Он находился под таким впечатлением от книги, что готов был сразу приступить к работе. И через несколько недель уже репетировал в РАМТе.

Поначалу репетировать пришлось в фойе, потому что все сцены были заняты. Мы поставили ширму, и я всех просил: “Ходите тише”. Все знали, что Карбаускис репетирует, и ходили тихо. Ему нужно было создать атмосферу.

Когда приходит готовый сформированный мастер, такой как Миндаугас, у художественного руководителя задача одна: обеспечить организационные условия.

Карбаускис поставил у нас спектакли “Ничья длится мгновение” по повести Мераса и инсценировку “Будденброков” Томаса Манна.

Влад Любый обустроил в театре Маленькую сцену. Дело в том, что в театре когда-то был второй ярус (его закрыли давным-давно, еще до того, как я пришел в ЦДТ, потому что оттуда практически не видно сцены). Изредка там репетировали, чаще лежали гири Алексея Веселкина, но когда сломали нашу прежнюю маленькую сцену из-за реконструкции Большого театра, мы задействовали “резерв” – этот самый второй ярус.

Первый спектакль здесь поставила Нина Чусова. Я посмотрел ее дипломную работу – “Шинель” с Павлом Деревянко в главной роли – и предложил перенести в РАМТ. Потом Нина выпустила у нас отличный спектакль “Герой” по пьесе Синга “Молодой удалец – гордость Запада”. Олег Рыбкин, ученик Фоменко, поставил “Роман с кокаином”. Когда Масленников (его играл Степан Морозов) совсем доходил от кокаина, врач (Саша Устюгов) брал

полное ведро песка и не кокаин ему давал, а высыпал песок на пол. Тот снова к нему приходил, он опять песок высыпал. После репетиции Рыбкин открыто, наивно и беззащитно (никогда не забуду интонацию) меня спрашивает: “А так можно?” И актеры спрашивают, можно ли двигаться в этом направлении. Я сказал: “Шикарно!” Вот это – процесс творчества.

Кстати, первый или второй свой спектакль – “Бескорыстного убийцу” Ионеско – на Маленькой сцене РАМТа выпустил Константин Богомолов.

Театр – не моя вотчина. Я радуюсь, если могу позвать других режиссеров, чтобы они тоже у нас работали, чтобы кто-то, кроме меня, выпустил в театре спектакль. Мне хочется себя – если говорить умственно – ставить в контекст, вот для чего я рискую и приглашаю других режиссеров. Все, что в этом театре происходит, происходит и со мной. “А вы не ревнуете?” – часто спрашивают. Но это же смешно! Я был счастлив, когда увидел “Будденброков”, я радуюсь, когда о молодых режиссерах хорошо пишут. И наоборот: если у кого-то в театре неудача – это моя неудача.

И с артистами так. Если я принимаю человека в театр, то это моя ответственность. Конечно, не все и не всегда получается, но я стремлюсь к тому, чтобы он развивался.

Артист – ужасная профессия! – абсолютно зависим. Даже не от режиссера, а от обстоятельств жизни. Например, я не думал брать к себе Юру Трубина, хотя он играл главную роль в дипломном спектакле, человек способный. Его взял в Новый драматический театр Вячеслав Долгачев, а там как раз ставил Володя Богатырев. Долгачев его спектакль (“Сказки” Козлова) закрыл, хотя уже были готовы декорации и костюмы. Оскорбленный Богатырев, конечно, ушел из театра. И Трубин тут же написал заявление об уходе вместе с Богатыревым, не испугавшись, что останется вообще без работы. Я его взял в стажерскую группу, то есть на разовые выходы. Занял в “Нюрнберге”. Миша Шкловский играл одного из официантов, но его позвали на “Тупейного художника” в Театр-студию Олега Табакова, и его заменил Юра. Поначалу ходил эдаким вахлаком, но там все хороши – Максим Керин, Витя Панченко, Дима Кривощапов, Алеша Мишаков (массовые сцены играют актеры, которые в других постановках исполняют главные роли) – и Трубин тут же подтянулся. Теперь очень хорошо играет одну из главных ролей в спектакле “Жизнь одна” по инсценировке произведений Варлама Шаламова и Вячеслава Кондратьева, которую сделал Богатырев. Там же отлично проявились его однокурсники: Настя Прокофьева, Саша Аронс, Изнавур Орцуев.

В моей мастерской в ГИТИСе есть группа педагогов: Елена

Долгина, Ольга Якушкина, Алексей Конышев, Алексей Блохин, Владимир Богатырев. Раньше была еще Татьяна Николаевна Семичева. Наш педагог по речи – Людмила Гарница, по танцу – Лариса Исакова, по сцендвижению – Олег Снобков. Мастерская может существовать только при полном уважении и доверии друг к другу. Мы – как единый организм. И от студентов не скрываем своих сомнений, разногласий. Не отгораживаемся от них, а включаем в единый процесс.

Перед тем как взять нового артиста на работу, я советуюсь с педагогами, хожу на дипломные спектакли. Стараюсь не пройти мимо выдающейся индивидуальности, но при этом выбрать так, чтобы эта индивидуальность не дублировала тех, кто уже есть в труппе. Вот я увидел Максима Керина в Щепкинском училище в драматической роли в “Звездах на утреннем небе” (режиссер – Лариса Ивановна Гребенщикова), а потом в главной комедийной роли в “Забавном случае”, который поставил Владимир Сергеевич Сулимов, – ну кем надо быть, чтобы за него не схватиться?

Очень хорошо помню Илью Исаева в роли Гуся в “Зойкиной квартире” в постановке Натальи Алексеевны Петровой: он только вышел, даже не сказал еще ничего, а я аж с места привстал. Евгений Редько – даже представить невозможно – шесть раз, кажется, в институт поступал, а его не брали. А я каждый жест его помню, когда он ко мне пришел на вступительные экзамены. Говорят, Москвина тоже не брали, он много раз поступал. Аня Тараторкина шикарно играла в “Безымянной звезде”, которую поставила в институте Лариса Гребенщикова.

Важно, конечно, оказаться в нужное время в нужном месте.

Я – хозяин своего внимания

Этюд дает возможность приказать себе что угодно, тогда начинает бешено работать воображение. Но самое главное, еще до воображения, – стать хозяином собственного внимания. Внимание – едва ли не в основе мастерства. Я могу свое внимание дисциплинировать, воспитывать, вырабатывать. Это нелегко, поскольку люди, в большинстве своем, живут рассеянно. А когда мы рассеянны – мы бездарны, когда собранны – наоборот. И дальше – воображение, которое подключается, как только мы сказали: "Предлагаемые обстоятельства". Я прошу, чтобы оно вначале было максимально конкретным, а не абстрактным, образным воображением. Это придет позже: чем богаче воображение, тем лучше. Но вначале – конкретность. Иначе на сцене будет дремать вялая природа артиста. "Клейкие листочки" Карамазова – их же надо увидеть. Актер должен реагировать не умственно, а всей природой. И она откликается, включается в этюдах.

Чем этюды полезны? Отбор предлагаемых обстоятельств: нужны те, которые внутренне цепляют. Не стоит брать все предлагаемые, лучше поискать в жизненных обстоятельствах те, что ближе лично мне, могут вызвать во мне какие-то ассоциации, которые будут меня задевать.

То же самое происходит и с режиссером: воображение включается, если удается войти в ситуацию. Вялый человек ни на что не отреагирует. Само понятие "ситуация" очень важно. Событие рождает перемену ситуации. Событие как удар. Это надо тренировать на первом курсе в этюдах.

Вот я, например, должен собрать внимание. Вижу людей, стулья, но собираю маленький круг внимания, то есть интересует меня то, на чем я концентрирую внимание. Лена Галибина, Наташа Чернявская, Таня Матюхова говорили, что на съемочной площадке реквизиторам подсказывали, что чашка в прошлый раз не там стояла, потому что внимание было собрано, они на первом курсе чашку изучали (как сделана, из чего, кем). Внимание к чашке может быть почти бесконечным. Тренировать эту цепкость внимания надо с самого начала. На это времени жалеть не следует. Студенты же на вступительных экзаменах мобилизуются, поэтому у них внимание стопроцентное, а потом напряжение ослабевает, и они тащат обывательское "я".

Обывательское существование не фиксируется на подробностях. А талант, как говорил Тургенев (моя любимая фраза) – это подробность. Подробностями как раз надо заниматься в первых этюдах. Почему я здесь? зачем? что мне

надо? чего хочу? – задавать себе такие вопросы и получать на них внятный ответ, конкретный.

Я вообще за то, чтобы ребята проходили реалистический первый курс. Мы их бросаем и в фантазийные этюды, им это легче дается, потому что фантазия изначально развита. Пластические этюды получаются быстрее всего, а внутренняя техника, внутренняя жизнь наименее развита. А она ведь для чего нужна? Чтобы я мог откликнуться. Способен человек откликаться на чужую радость или беду? Внимание потом родит то или иное чувство. То есть мы не будем качать из себя чувства, они будут в нас возбуждаться. А что еще нужно? Возбудить интерес и сочувствие.

Все наши занятия (речь, пластические дисциплины, внутренняя техника) – еще и обучение жизни. Должно возникнуть ощущение, что я – хозяин себя. Я себе приказываю, а не кто-то мной командует: как прикажу, так и будет. Если это ощущение уходит, тогда бездарно тащишься по жизни и творчеству. А если сам себе хозяин, то, может, окажешься и на что-то способен (это уже от привходящих обстоятельств зависит).

С курсом "Нашего городка" мы ездили в Майами и показывали спектакль в университете. Заодно проводили занятия. Разные упражнения: например, все прячут предмет, а один из нас сидит за дверью и не видит наших действий. Кто-то из участников берет его за руку и молча, только волевым импульсом, внутренним голосом направляет к предмету. И он "слышит" этот внутренний голос.

Американские студенты буквально плакали от счастья, когда у них получалось, хотя это простое задание из арсенала первого семестра. Внутренний контакт может быть очень силен без внешнего проявления. В театре потом он редко сохраняется, но надо его воспитывать: посыл, умение принять этот посыл. И, как советует Михаил Чехов, "говорю не уху, а глазу".

Меня пригласили в Японию провести курс актерского мастерства для бизнесменов: я не смог поехать, но уверен, что это полезная идея. Считаю, что каждый человек на белом свете должен пройти первый курс актерского мастерства.

“Портрет”. “Алые паруса”. “Кармен”

В 2008 году мы выпустили на большой сцене спектакль “Портрет” для одного актера и музыкального ансамбля.

Много лет назад, когда я ставил “Ревизора” в Кировском ТЮЗе, я вошел в потрясающий гоголевский мир. Но еще раньше, в юности, на меня произвели невероятное впечатление ранние повести Гоголя, в частности “Портрет”. Когда уже моему внуку Никите по школьной программе задали эту повесть, я решил его заинтересовать и предложил читать вслух попеременно: три страницы – он, три – я. Мы страшно увлеклись, читали взахлеб. Я в очередной раз попал в фантастическое энергетическое поле Гоголя и подумал, что хорошо бы эту прозу поставить. Но не хотелось делать инсценировку, дробить текст на диалоги.

Мысли и чувства о творчестве вообще, о месте художника в жизни, которые раздирали Гоголя, злободневны и чрезвычайно актуальны в наше время. Для нас оказалось очень полезным попасть в сильнейшее поле терзаний человека по этому поводу.

Это ведь не просто назидание: нехорошо продавать свой талант. Речь идет о страшном грехе. Важно в повести Гоголя еще и то, что ее пронизывают сарказм и ирония.

Наша главная задача состояла в том, чтобы перевести прозаический текст на театральный язык, воплотить его в действенную форму. Мне показалось, что для “Портрета” подходит пространство большой сцены, ведь это, по сути, модель мира, Вселенной. Если бы мы решили играть на малой сцене, ограничили бы себя с театральной точки зрения.

Со Станиславом Бенедиктовым мы искали образ спектакля, хотели, чтобы он был не однолинейным, а многослойным.

Как-то я попал на концерт ансамбля “Эрмитаж”. “Фантазия для гобоя и струнного трио” Бриттена меня обожгла. Мы познакомились с руководителем “Эрмитажа” Алексеем Уткиным – не только глубочайший, талантливейший музыкант, гобоист, но и потрясающий человек.

Позже к Любому пришел директор ансамбля. Они хотели в Год Гоголя сделать что-то вместе. Как раз тем летом мы с внуком Никитой читали “Портрет”, и я предложил взять его для постановки.

В повести речь идет о живописи, но как показать ее на сцене? Пришла простая мысль: пусть музыка станет живописью! И стало понятно, что музыка – не просто иллюстрация гоголевской истории, что оркестр и солист должны самостоятельно существовать на сцене и находиться в разных ситуациях по

отношению к герою. И тут очень пригодился Бриттен с его остротой и иронией. А дивные произведения Рихарда Штрауса и Марчелло связаны с кульминациями в первой и второй частях спектакля, когда возникает тема торжества искусства, жертвы во имя искусства.

Вот оно, решение! Сразу стало ясно, что играть это должен Евгений Редько. В его манере игры есть нечто особенное, к тому же нервы его всегда обнажены. Это как раз то, что нужно для образа Андрея Чарткова, проигравшего свой талант в рулетку с дьяволом.

Редько, по-моему, просто родился для Гоголя и его театра. Он, безусловно, потрясающий артист, а еще – сильная, мыслящая личность. Мне было очень интересно вместе с ним подробно разбирать это произведение в течение "застольного периода". Кстати, с интуицией Редько связан забавный эпизод в нашей работе. Мне во время репетиций показалось, что его походка должна быть более основательной. И он вышел на сцену в сапогах, а намного позже где-то вычитал, что Николай Васильевич Гоголь в чемодане среди самых необходимых вещей всегда возил несколько пар сапог. Зачем ему это было надо, неизвестно.

Поначалу мне казалось, что мы с Редько и ансамблем "Эрмитаж" из десяти человек исследуем мрачноватый мир "Портрета". Но потом обнаружили свет, который заливает все вокруг. Правда, не войдя во мрак, этот свет не найдешь. Ведь тема вечного конфликта света и тьмы, Бога и дьявола – главные темы искусства, да и нашей жизни. Нам важно было понять, как происходит эта борьба внутри человека.

За "Портретом" последовал музыкальный спектакль "Алые паруса".

Не могу судить о чисто литературных достоинствах "Алых парусов", потому что эта книга больше, чем произведение литературы: когда ее перечитываешь, возникает ощущение, что человек Александр Гриневский прожил одну жизнь, а писатель Александр Грин – совершенно другую. Судьба автора книги была настолько трудной, тяжелой, что на афише хотелось написать "Алые паруса" Александра Гриневского". Но нет, это было бы неправильно, потому что благодаря и его жизни, и его творчеству к нам приходит понимание того, что нельзя терять ощущение мечты, пусть даже наивной, той, что глубоко попадает в сердце.

Я прочитал замечательную пьесу Михаила Бартенева и Андрея Усачева – и вдруг произведения Грина ("Бегущая по волнам", "Блистающий мир", "Алые паруса") открылись мне с другой стороны. Стало понятно, что этот человек пронес свою

утопию, иллюзию, мечту сквозь все житейские бури. Музыку потом написал Максим Дунаевский.

Если говорить в целом о нашем репертуаре, “Алые паруса” в него безусловно вписались. Без утопии мы превращаемся бог весть в кого – эта мысль важна не только Грину, но и нашему театру. Мы можем освободиться от иллюзий, но именно мечта несет в себе силу сопротивления, несогласия, нежелания вставать в строй и превращаться в роботов.

Смысл в том, что ничего мы не добьемся сказками и словами. Мы можем только через свой трудный опыт постараться не осесть в обывательской трясине. Ведь жизнь, по сути, – обыденность. А человек должен двигаться навстречу своим устремлениям, что бы ни случилось. Это и есть уроки мужества, силы.

Почему я вдруг опять пошел в оперу с “Кармен”, почему принял приглашение генерального директора Большого театра Владимира Урина? Это самая демократичная опера в мире, история, наполненная страстью, любовью, переживаниями, разочарованиями. Каким должен быть спектакль – классическим, авангардным? Этот вопрос мне не кажется существенным. Важно, чтобы он получился живым.

“Кармен” – живое произведение, оно написано живым человеком, слишком рано ушедшим из жизни. Опера Бизе близка нам по духу и по мировоззрению. Она современна потому, что там есть бешеная энергия, темперамент и знание жизни.

Во время осады Парижа прусскими войсками Бизе записался в Национальную гвардию и ходил в караул, чувствовал, что должен быть с простыми людьми. Но потом иллюзии рассеялись.

Для меня это важный опыт погружения в потрясающего человека – Бизе. Я его человечески и творчески понимаю. Он ведь – тоже драматург, а не только композитор. И либреттисты его были мастерами своего дела. Понять музыкальную драматургию – тоже полезный опыт. Оперу надо, мне кажется, воспринимать как драматическое действие, хотя режиссура должна быть неразрывно связана с музыкой. “Кармен” музыкально-драматургически так построена, что в ней уже все есть. Ее сила заложена в самой ритмической структуре. Драматургия подсказана музыкой. Бизе ведь первоначально писал для “Опера-комик”, и перед ним стоял вопрос – убивать Кармен или оставить в живых. Победила, что называется, большая драма.

Прежде чем начнешь работать, что-то должно внутри оцарапать, обжечь – без этого у меня не получается. В “Кармен” идея – восстание людей против военщины. Я про себя дал опере название “Пламя Севильи”.

Для этой женщины на первом месте внутренняя свобода – и в

отношении к жизни, и в отношении к любви. Почему она попадает к контрабандистам? Она конфликтует со всем, что насилует личность, что создает преграды истинным чувствам. Для Кармен самое страшное – быть порабощенной, пусть даже любимым мужчиной. Каждый из нас или соглашается с действительностью, или сопротивляется, отстаивает свою индивидуальность. Кармен, борясь за свою свободу, вступает в конфликт с миром.

Кармен поет цыганскую песню – три здоровенных куплета на французском языке. Ну почему она именно в этом месте поет цыганскую песню? Партитуру я не читаю, но музыку слышу, читаю клавир и подстрочник со словами, как слепые пальцами читают шрифт Брайля.

Думаю – наверное, Кармен в девять лет в таборе изнасиловали. И понимаю, сколько всего в этой женщине за ее жизнь накоплено. Объясняю это певице, сравниваю с Грушенькой – вижу, что поняла. Следующий вопрос: в каких обстоятельствах происходит действие? В таверне собираются контрабандисты, приходят офицеры, солдаты. Арестован человек, который освободил Кармен. И главное слово: “Берегись!” Тогда заводной, шикарный шлягер приобретает драматический смысл, перестает казаться вставным номером, становится необходим для сквозного действия.

В первом куплете “скрежещут” гитары (меня поразило это слово – “скрежещут”). Во втором куплете летят разноцветные ткани. Что знает это офицерье про гитары, про биографию этих звуков, про пестрые летящие ткани?

Вот теперь уже можно начинать варьировать сцену. Ты в ней становишься свободен.

Хозе стоит, а Кармен уходит, далеко от него уходит, но она его уже обожгла, цветок бросила. “Колдовство” – вроде смешное слово. Но это оно и есть. Страсть – это колдовство, когда с тобой что-то делают, и ты отвечаешь на призыв, сам того не желая. Я (то есть мой герой Хозе) не хочу этого и – одновременно – хочу. Все мои действия направлены на то, чтобы уйти, освободиться – “я не поддамся этой стерве”, а на самом деле я уже поддался, попал в сети.

У Мейерхольда в биомеханике есть понятие “натягивание лука до предела”.

Кармен обманывает Хозе и поднимает в нем такие чувства, которых сама не видывала. В третьем акте она ему неожиданно резко заявляет, что он ей не нужен. Это не просто измена с Эскамильо, а провокация по отношению к Хозе. Кармен – абсолютно цельный человек и, когда она встречает Хозе,

понимает, что имеет дело с бесконечной, всеобъемлющей любовью, которой у нее прежде не было. Но она должна оставаться свободной. Она ждет от Хозе еще каких-то действий, ей всего мало. Она требует невероятного. Она же могла не пойти на роковое, последнее свидание. Значит, она идет на смерть сознательно. Мало того, что она сделала Хозе дезертиром, контрабандистом, она должна сделать его убийцей. Ей надо все довести до конца, до края.

Шестнадцать солдат (певцов хорового ансамбля) охраняют табачную фабрику, значит, что-то кипит в трех сотнях работниц. И все, что происходит, провокация против этих солдат. Игра, которую ведут все эти люди (включая Эскамильо). Получается, Хозе – жертва. И Кармен себя приносит в жертву. Это жертвоприношение.

Театр – игра и конфликт. Дело не в результате, о нем я судить не буду, но процесс интересен.

В Большой театр со мной пришли Станислав Бенедиктов, художник по костюмам Валентина Комолова, режиссер по пластике Андрей Рыклин. Разумеется, там – своя команда, с которой надо было установить контакт.

Я, например, всех хористов знаю и не отношусь к хору как к большому числу людей, поющих вместе. В этом хоре возникала музыкальная живая жизнь.

Олега Долгова с полуслова понимаю как замечательного актера. И он меня понимает. У меня было несколько очень хороших репетиций. Квинтет второго акта (где контрабандисты с девицами) я разобрал как в драме и попросил певцов работать этюдным методом. Как радостно, творчески они откликнулись! Дуэт Юлии Мазуровой с Олегом Долговым, и я предложил им просто сесть за стол и поговорить друг с другом французским текстом, без музыки. Мне кажется, им это было интересно, ведь оперные артисты не проходят в институте то, что драматические, этюдов у них нет, они полагаются на природные способности. А в театре времени на репетиции дается мало. Это – единственный минус.

Конечно, важнейшим в этом моем опыте стала встреча с Туганом Сохиевым, дирижером высочайшего класса, человеком разносторонне образованным, глубоко чувствующим музыкантом.

Художественность есть правда

У современных детей – свободный доступ к информации, и не надо этого бояться. Конечно, на фоне фильмов формата 3D театр должен искать новые формы подачи старых кодов. Он все равно хранит и передает вечный код человечности, культуры. Другое дело, как он это осуществляет. Отставать нельзя, иначе спектакль превратится в воспоминания пожилых дядь и теть о том, как хорошо все было раньше.

Я всегда исхожу из того, что дети, которые пришли в зал, равные мне партнеры. Я не отношусь к ним как-то иначе, чем ко взрослым. У меня нет ни умиления, ни высокомерия по отношению к ним – так же как по отношению к своим детям, когда они были маленькими, или сейчас к внукам. Да, они знают меньше, чем я, у меня больше опыта, но они такие же люди, как я. Только лучше. И они для меня более интересны, чем я для них. Очень сильный мотив для творчества! Я не должен их подвести. Тогда – иногда – возникает контакт между сценой и залом, живой контакт, он – главное, ради чего я все делаю. Это очень эгоистическое чувство – создавать, наблюдать, ощущать то живое, новое, что рождается на спектакле.

Еще десять лет назад подростки, обиженные высокомерием взрослых, прятали свою обиду за иронией, за циничной бравадой – это было распространенное явление. Но тогда оставалась возможность хотя бы для такого контакта с ними. Куда хуже, если возникает глухая стена. Появилось множество малолетних конформистов, которым абсолютно все равно – слушают их или нет, разговаривают с ними или молчат. Юноша идет по улице в наушниках. Его внимание занято лишь тем, что он слышит. Остальное он не воспринимает. Но я не решаюсь судить его за это. Я знаю, он не снимет наушники, пока не поверит, что здесь, в ближайшем окружении, есть что-то интересное и важное для него.

Самая главная и, наверное, самая трудная наша задача сегодня – вернуть доверие молодых. Большинство взрослых полагает, что знает молодежь и понимает ее проблемы. Дети часто слышат в свой адрес: “У вас не жизнь, а подготовка к жизни. Хорошо учитесь, будьте честными, уважайте старших”. Разве можно требовать к себе уважения, глядя свысока? Это чувство может существовать только на взаимной основе.

Если мы хотим действительного, искреннего уважения детей, нам следует для начала спуститься со своего взрослого пьедестала, заглянуть им в лицо, постараться понять, что их

волнует и мучает, что причиняет боль, вызывает радость, восторг, неуверенность, ненависть, страх… И я могу сказать, что во время спектакля "Ловушка" мы это увидели не только на сцене, но главное – в зале, в глазах наших зрителей.

Спектакль сбил взрослую спесь. Подростки увидели и услышали в нем правду о себе. Правду, которую не "проходят" на школьных уроках, о которой неохотно говорят родители и учителя.

Адаптация правды, ее перевод со взрослого языка на детский, желание сделать из горького лекарства сладкую конфету в красивой обертке приводит к печальным результатам. Речь не только о подростках, но и о самых маленьких. Чем младше ребенок, тем он доверчивей, и обманывать его – грех непростительный. Плохо, если маленький зритель сразу поймет, что театр – всего лишь веселая забава. Сказка – ложь, но в ней содержатся важные истины, которые должны быть восприняты всерьез. А это возможно только при высоком художественном уровне. Василий Макарович Шукшин сказал: "Нравственность есть правда". В нашем случае художественность есть правда.

Молодые режиссеры. “Чехов-гала”

Несколько сезонов в РАМТе копилась дополнительная энергия, которая потребовала выхода. Появился азарт. А если его испытываешь и способен заражать других, выясняется, что и деньги как-то находятся и в Минкульте, и в СТД, где существует грант для детских театров. Мы подготовили проект “Молодые режиссеры – детям”, когда меня стали бесить утренники. Чуть раньше Владимир Богатырев выпустил замечательные “Сказки на всякий случай” по книге Евгения Клюева.

Само это понятие так заштамповано, что перестало иметь какое-либо отношение к задачам искусства. Что такое сегодня детский спектакль? Он до сих пор в тисках стереотипов полувековой давности. Поэтому наша идея, наша задача состояла в том, чтобы рассказать сказку так, чтобы она была интересна нынешним детям, которые не намного моложе режиссеров-пятикурсников и молодых артистов.

Чтобы как-то изменить статус, характер детского спектакля, мы решили пригласить молодых ребят. А Сергей Женовач со студентами первого курса всегда делает семестр сказок – это его ноу-хау, очень умное педагогическое решение. Я предложил его студентам поработать в РАМТе. Из семерых отозвались пятеро. В течение шести дней с утра до ночи они работали с актерами, которые согласились по такому случаю выйти раньше из отпуска, и показали нам с Женовачом двадцатиминутные заявки (эскизы). Мне раньше казалось, что это ставит режиссеров в сложное положение: им как будто приходится что-то доказывать (хотя иногда от этих доказательств толку мало, а бывает, что никто ничего не доказывает, а результат налицо), но с этими ребятами все прошло нормально, потому что наш проект стал частью их учебного процесса. Группа крови студентов Женовача оказалась нам близкой, все передружились и носились друг к другу на репетиции. Мы выбрали четыре эскиза. Еще один отрывок – Егора Перегудова – был очень интересным, но он предложил осуществить работу в нашем “Ночном проекте”. Так возник спектакль “Под давлением 1–3” по пьесе немецкого драматурга Шиммельпфеннига.

Я считаю, что правильно позвал совсем молодых режиссеров, потому что они свободны от всяких наслоений и наростов. К тому же они выбрали замечательный материал, что ни автор – целый мир.

В течение нескольких месяцев студенты, пришедшие на проект “Молодые режиссеры – детям”, в Черной комнате и на

малой сцене РАМТа выпустили спектакли: “Как кот гулял где ему вздумается” Киплинга в постановке Сигрид Стрем Рейбо (она приехала учиться к Женовачу из Норвегии), “Бесстрашный барин” Афанасьева (режиссер – Марфа Горовиц), “Почти взаправду” Тоона Теллегена (режиссер – Катя Половцева) и “Волшебное кольцо” Шергина (режиссер – Александр Хухлин).

Премьера проекта получилась международной – еще до Москвы “Кота” увидели на театральном фестивале в Кельне.

Молодые режиссеры не ставили специфически детские спектакли с расчетом на каких-то недоумков. Мы же не относимся так к своим детям. Они делали не детский театр, а игровой, в котором взрослые получают те же самые эмоции. А уж если дети начинают подключаться, это по-настоящему здорово! Актеры готовы включить и их, и вообще целый свет в свою игру. Это процесс совершенно не умственный, а эмоциональный. На одном из первых представлений спектакля “Как кот гулял где ему вздумается” дети так включились в действие, что некоторые поползли на сцену. Это было не пошлое заигрывание, а стихия импровизации.

Мне важно, что человек для этих молодых режиссеров – индивидуальность, а не существо, шагающее вместе с себе подобными в одном строю. Кроме того, у них очень хорошая профессиональная база. В шестнадцать или восемнадцать лет человек может просто кричать то, что он хочет сказать миру. Но дальше нужно понимать, как сделать, чтобы тебя услышали. Эти молодые режиссеры понимают.

Они оказались ребятами содержательными, обладающими серьезным взглядом на то, что делают. Я их вообще воспринимаю как поколение обнадеживающее, обладающее определенным уровнем культуры и крепкой школой. Появление же их в театре полезно и с эгоистической точки зрения, поскольку вливание новой крови всегда будоражит профессиональную жизнь.

Вслед за ними позже пришла в театр Рузанна Мовсесян. Она поставила “Лёлю и Миньку” Зощенко, и тогда я четко решил менять постепенно весь утренний репертуар.

Мы наметили план на много лет вперед, у нас уже на три-четыре сезона очередь из режиссеров. Вообще, конечно, нужен опыт, особенно когда речь идет о большой сцене. Рузанна после отличного спектакля на малой сцене поставила на большой сцене замечательного “Кролика Эдварда”.

Всех молодых режиссеров я провожу через малую сцену. Рустем Фесак – образованнейший человек, после Литературного института и курса Леонида Хейфеца в ГИТИСе, очень хорошо поставил спектакль по “Сентиментальным повестям” Зощенко, а я

– к стыду своему – прежде не читал эти произведения. Еще мне хотелось, чтобы у нас возник творческий контакт с талантливой Ксенией Драгунской. А тут как раз – столетие Драгунского, я свел Ксению с Рустемом, и они вместе с художником Олей Васильевой сделали “Денискины рассказы”. Подключили хорошего современного драматурга Родиона Белецкого, он написал пьесу “Четвертый богатырь”, ставит ее Наташа Шумилкина. А Владимир Богатырев – “Рикки-Тикки-Тави” Киплинга по сценарию Алексея Германа и Светланы Кармалиты.

Отлично проявились новые “женовачи” – Олег Долин поставил в Черной комнате “Медведко” Афанасьева. А Егор Равинский – “Свои люди – сочтемся” Островского на Маленькой сцене (этот спектакль – не для детей).

Молодые режиссеры в РАМТе совершенно свободны в выборе материала, но им, оказывается, необходима классика. Вещи, написанные не специально для детей, но с детским ощущением мира. Многие современные литераторы не обладают этим особым даром и поэтому не вступают с ребенком в равные отношения: или умничают, или заигрывают, или поучают.

Анатолий Эфрос, до того как возглавил Театр имени Ленинского комсомола, работал в Центральном детском театре у Марии Осиповны Кнебель. Она дала ему возможность столь мощно себя проявить. Борис Львов-Анохин и Александр Шатрин до театров имени Станиславского и Ермоловой по несколько лет сильно заявляли о себе в Центральном театре Советской армии.

Вот почему я радуюсь, что к нам пришли молодые режиссеры, что они хотят работать в театре, а не в подвале с двумя артистами и залом на восемь человек. Мне кажется, недаром и Олег Павлович Табаков приводит молодых в “Табакерку”, и Галина Борисовна Волчек – в “Современник”. Все мы пытаемся привлекать новое поколение режиссеров. Они могут двинуть процесс в сторону оснащенного не только с точки зрения сегодняшней конъюнктуры, но с творческой точки зрения театра.

Идеально, чтобы все развивалось по линии школа – студия – театр, как это определил Вахтангов. С организационной точки зрения трудно вычленить студию, но “Опыты” в “Современнике”, “Пробы и ошибки” в театре Фоменко, “Молодые режиссеры – детям” и “Большая сцена – детям” в РАМТе – и есть своего рода студии внутри театра.

Хорошо помню себя после института, поэтому у меня отношение к молодым режиссерам – родительское. Хотя у них тоже должны быть воля, самостоятельность и амбиции. С другой стороны, мне всегда хотелось, чтобы здесь работали и мастера. Иногда зову в театр кинорежиссеров – Павла Лунгина, Вадима

Абдрашитова, Сергея Урсуляка, но они всегда заняты.

В театре одновременно со спектаклями проекта “Молодые режиссеры – детям” выпускалось огромное количество постановок: работали и Карбаускис, и Занусси, и режиссеры-студенты.

Я это все запустил, а сам вроде ни при чем. “Что же мне делать? – думал я. – Может, взять какую-то маленькую пьесу и по выходным репетировать? У Чехова же есть вещи на двух-четырех актеров. Я и в институте с корейской группой когда-то делал “Юбилей”.

В то же самое время Валерий Иванович Шадрин, президент Международной конфедерации театральных союзов, хотел, чтобы кто-то поставил одноактные пьесы для фестиваля имени Чехова. Так все и сошлось. А название “Чехов-гала” мне в голову пришло, когда я увидел в городе афишу концерта “Дягилев-гала”.

У Чехова внутренняя жизнь людей не соответствует тому, что они говорят, а их слова не соответствуют поступкам. Маленькие пьесы оказались очень интересным материалом. В конце концов персонажи так похожи на нас: горят желанием что-то сделать, а получается нечто прямо противоположное. Только не надо к этому относиться с присущей нам густопсовой серьезностью! Чехов, который больше всех боится прямолинейности, смеялся над этой серьезностью.

Эти водевили часто рассматриваются как бытовые зарисовки. Мне показалось интересным посмотреть на одноактные пьесы Чехова через его большие произведения, тогда появляется не шутка, не анекдот, но потрясающая чеховская ирония. Иногда легкая, иногда жесткая: к себе, к персонажам, к людям, к жизни. Посмотришь на себя: как серьезно и значительно, но одновременно смешно и глупо выглядишь.

Читаем “Предложение”, а представляем, что в эту историю попали Ирина с Тузенбахом. А в историю “Медведя” – Елена Андреевна. Тогда актерам придется искренне относиться к этим как будто ерундовым ситуациям, и родится новый юмор.

Хотелось выразить абсурдность нашей жизни. Мы с Инной Савронской резали ножницами текст из разных мест чеховских пьес и склеивали реплики. Рукотворная была работа – как журнальный макет. Добивались, чтобы действие разных пьес развивалось одновременно: там предлагают руку, а здесь долги хотят получить.

Все делают вид, что есть некая центростремительная сила, а ее нет. Зато центробежная есть – все идет параллельно, ничто ни с чем не соприкасается, но все полны энтузиазма. Персонажи

толкаются (как мы – на улице или в метро), идут мимо друг друга, каждый живет своей жизнью. Дурдом, в котором кипит жизнь.

Я старался оттолкнуться от впечатлений сегодняшнего дня и, приступив к репетициям, вдруг реально увидел окружающую жизнь в срезе комедии. Все идут по жизни уверенным шагом и со страшным жаром рвутся к своей цели. Порой не мешает взглянуть на себя со стороны, чтобы понять призрачность или смехотворность этой самой цели.

В сердцевине каждой комической ситуации лежит драматическая. Чехов двойственно относится к своим героям: нет однокрасочности, нет масок. Персонажи и трогательны, и смешны. Например, Апломбов в “Свадьбе” со страшным занудством требует два выигрышных билета в качестве приданого. Но, может быть, отчасти он имеет на это право, ведь ему же обещали.

В одноактных комедиях Чехов собрал галерею деятельных людей. Только эту деятельность он подсветил фонарем абсурда. Все суетятся в общей круговерти, каждый гнет свою линию, не в силах услышать другого. Мне хотелось, чтобы в конце все герои собрались вместе и что-то спели. Сперва я думал про “Ямщик, не гони лошадей”, но это вышло бы слишком впрямую. Поэтому в финале монолога “О вреде табака” под руководством нашего хормейстера Максима Олейникова актеры исполняют “Шумел камыш”. Благодаря Максиму вокальная часть у нас всегда на высоте.

Раскрытие внутренней *природы*

Когда я набираю курс в институте, из тысячи мне надо выбрать тридцать человек. На последнем этапе – выбор из шестидесяти талантливых, уже прошедших все испытания. Профессиональный критерий тут не работает, только чутье. А когда мне надо со своего курса взять несколько человек в театр (всех – невозможно), параллельно продолжаю смотреть выпускников других вузов и искать актеров, которые были бы мне и театру необходимы. Никого никогда в театр или на курс я не брал по блату.

Во время вступительных экзаменов имеет значение не только заинтересованность абитуриента поступить в театральный вуз, но и заинтересованность педагогов в том, чтобы он туда поступил. Причем моя заинтересованность в ученике должна быть больше, чем его во мне.

Но я радуюсь, если моими студентами интересуются хорошие театры. Хочу, чтобы их туда приглашали. Пятеро моих выпускников работают в "Современнике": Чулпан и Шамиль Хаматовы, Елена Плаксина, Николай Клямчук, Иван Забелин. Я ими горжусь. Стараюсь смотреть их спектакли, да и они от нас не отрываются: приходят к нам.

Десять человек из моего предыдущего выпуска я взял в РАМТ. Много заняты в ролях второго-третьего планов. Но они должны находить радость в этой работе. Я уверен, что за первые годы молодым актерам следует попробовать себя в большой роли. Получить шанс для серьезного высказывания. И в этом я должен им помочь, подтолкнуть. А дальше они справляются сами. Жалко, когда талантливые выпускники, оседая в театрах, растворяются в них. Теряют особость.

Задача преподавателя не в том, чтобы студентов подминать под себя, а в том, чтобы приготовить для них взлетную полосу. Институт и есть взлетная полоса. Студенты за четыре года накапливают достаточно опыта, но словно бы не хватает пятого. Им становится первый год в театре, во многом решающий. Нельзя требовать, чтобы каждый дипломный спектакль становился открытием (хотя такое случается). Я и сам многое в профессии проходил после получения диплома. Обучение закончено, но развитие продолжается. Надо знать, какую дистанцию мы бежим, и судить не по первому спектаклю, а по четвертому или пятому.

В ГИТИС я хожу из эгоистических соображений. Беру у студентов больше, чем им даю. Беру энергию, открытость, творческую жадность ("пусть я буду жадный, только не скупой", –

гениальные слова Натальи Кончаловской). Они действуют как холодный душ: встаешь после сна помятый, а выходишь как новенький. Сейчас я уже физически не успеваю часто заниматься с ребятами. Но педагогика – самое интересное. Иногда мне даже кажется, что интереснее, чем спектакль ставить (хотя он всего тебя в конце концов захватывает).

Интересно – и творчески, и человечески – наблюдать за взрослением студентов. Когда из мальчика семнадцатилетнего появляется мужчина, из девочки – молодая женщина. Вся методика преподавания должна быть направлена на раскрытие внутренней природы человека, на ее высвобождение. На третий год они у меня часто спрашивают: "Что вы от нас так много требуете? Держали нас все время в узде, а теперь спрашиваете, "когда вы наконец прорветесь?".

“Участь Электры”

В 2011-м мы праздновали девяностолетие РАМТа. История его для меня абсолютно живая. Остро ощущаю, что время идет, что-то происходит, что-то меняется, а сцена остается пространством накопления творческой энергии. Так было до нас и будет потом. Хотелось выразить отношение к сценическому пространству, которое столько лет наполнялось жизнью разных людей.

В летописи театра – много имен ушедших людей: Наталии Сац, Марии Кнебель, Константина Шах-Азизова, Валентины Сперантовой, Людмилы Чернышовой, Георгия Товстоногова, Сергея Михалкова, Виктора Розова, Анатолия Эфроса, Олега Ефремова, Юрия Щекочихина, Евгения Дворжецкого…

Вместе с Инной Савронской мы взялись за сценарий, искали стихи, любимые пьесы, чтобы с их помощью выразить отношение ко всем периодам жизни театра, рассказать про тех, кого уже нет с нами, и про нас, тех, которые есть.

Сочинили спектакль-концерт “В пространстве сцены”, объединенный общей идеей. Артисты предстали в разных своих творческих проявлениях. За два часа – сорок шесть номеров. Готовили его параллельно с гастрольными поездками, с выпуском больших спектаклей. Артисты находились в театре с одиннадцати утра до одиннадцати вечера: буквально переходили с репетиции на репетицию. В спектакле-концерте была занята вся труппа, от старейшин (Нинель Терновская, Татьяна Шатилова, Юльен Балмусов, Юрий Лученко) и актеров, давно работающих в театре, до совсем юных и студентов ГИТИСа.

Театр показал калейдоскоп номеров, поставленных для этого вечера: драматические монологи и поэзия, танцевальные и вокальные номера, пантомима и клоунада, фехтование. И – через столкновение жанров, стилей и настроений – представил девяностолетнюю историю РАМТа, театра, который объединяет прошлое и настоящее, хранит энергию тех, кто был до нас, и думает о тех, кто придет нам на смену. Приближаясь к 70-м годам, мы меняли настроение, начиная со стихов Георгия Иванова “Болтовня зазывающего в балаган”, которые играли молодые актеры во главе с Дмитрием Кривощаповым.

Елена Галибина исполняла номер из музыкальной комедии Андрея Петрова “В ритме сердца”. Петр Красилов “притворился” Лайзой Миннелли. Нелли Уварова танцевала танго вместе со студентами.

Куплеты собственного сочинения пропел Андрей Бажин:

На Театральной площади картина —
стоят бок о бок три богатыря.
Один весь в золоте, увенчанный квадригой,
у двух других – ни денег, ни коня.
Большой театр глубоким стал отныне,
теперь народу ближе и родней,
под стук колес танцуют балерины,
да и в вагонах стало веселей.

(Тогда Большой открылся после реставрации, и в его “подземных” помещениях на первых порах было слышно метро.)

Герои моих любимых пьес (в том числе из “Идеального мужа” и из “Доктора Штокмана”) выходили на сцену. Их было шестеро, и они, как персонажи в поисках театра, трижды появлялись под тревожную музыку. Их сметали новые номера, но они выходили снова.

Витя Цымбал обращался прямо к залу: “Мы собьем спесь с молодого века, который издевается над нами, над горшочками нашими, над кастрюльками нашими, над тишиной нашей. Стирает с личиков младенцев наших семейное священное сходство. Шмыгает по нашим полкам, как крыса. Гоните его к черту. Скажите ему: “Мы хотим спать. Каждый – на своей подушке. Не трогай подушек наших, не зови нас, не мани. Вот герб наш и знамя наше. Пули застревают в подушке. Подушкой мы задушим тебя, новый мир”.

Я видел, как на первых же словах из “Заговора чувств” Олеши переглянулись сидевшие в зале Григорий Шалвович (Акунин) и его жена – Эрика: видимо, текст показался им очень современным.

Спектакль начинался текстом Владимира Соловьева, а заканчивался стихами Иосифа Бродского. Между ними были Блок и Ростан, Лермонтов и Пушкин, Ахматова и Пастернак, Уайльд и Расин, Шекспир и Чехов, Ибсен, Олеша и Георгий Иванов. Виктор Панченко читал Лермонтова. Блохин – из “Орленка”: “Мне двадцать лет”. Евгений Редько – “Гамлета” Пастернака, потом шел Бродский с “Рождественским романсом”. Его читал Илья Исаев.

Твой Новый год по темно-синей волне средь моря городского плывет в тоске необъяснимой, как будто жизнь начнется снова, как будто будет свет и слава, удачный день и вдоволь хлеба, как будто жизнь качнется вправо, качнувшись влево.

На протяжении всего вечера зрители видели портреты тех, кого уже нет. Они опускались сверху, одни лица сменяли другие, а в финале, когда на сцене собиралась сегодняшняя труппа, портреты соединялись вместе и снова уплывали вверх, когда все расходились. И на пустой, в лучах света, сцене оставалась только музыка – вальс.

“Участь Электры” мне сто лет назад рекомендовал Владимир Богатырев. Но трилогия такая толстенная, что я ее в стопку книг всякий раз подкладывал вниз, таким образом откладывая “на потом”. Но раньше, чем наступило это “потом”, про О’Нила напомнила мне дочь Наташа. Очень своевременно, потому что пьеса совпала с моим внезапным увлечением Магриттом. Ни мне, ни Бенедиктову он вроде не близок, но в Брюсселе я пошел в потрясающий музей, и его картины неожиданно произвели на меня сильное впечатление. На сцене нет этих картин, но импульс шел оттуда.

В свое время я прочитал “Луну для пасынков судьбы”, и она вызвала у меня шок. Но на сцене О'Нила я раньше не видел, только фотографии спектакля “Любовь под вязами” Александра Таирова в Камерном театре. Да еще когда-то разбирал со студентами отрывок из пьесы “Анна Кристи”.

Сперва я долго читал неподъемный перевод 60-х годов. Два с половиной месяца мы с Инной Савронской сидели над пьесой, обложившись словарями, и пытались сделать свою редакцию. Потом я наконец сообразил, что есть Сергей Таск, который переводил “Тома Сойера” для Джона Крэнни и “Доказательство” для Кшиштофа Занусси, и обратился к нему. Мы оговорили сокращения, вернее, “спрессовывания”, потому что пятьдесят лет назад одну мысль доносили на трех страницах, а сейчас достаточно одной. Сергей сделал превосходный новый перевод.

Воспринимать пьесу “Траур – участь Электры” (так было в прежнем переводе) как произведение о Гражданской войне в Америке – трудно, хотя для нее очень важен перелом, который произошел в те годы в этой стране. Но с тех пор прошло много лет, поэтому взгляд у меня на ту историю сегодняшний.

Я был очень увлечен пьесой, ее надрывом, и казалось, что мне она в данный момент очень подходит. В основе истории – древнегреческие мифы. Но отражения античной трагедии дают возможность увидеть нас сегодняшних. И сегодня существует рок в античном понимании слова, рок, с которым невозможно сражаться, но человек, несмотря ни на что, пытается вырваться из его власти. Возможно, благодаря этому история Электры вдруг и совершенно конкретно начинает задевать нас.

Так задел меня, оставил неизгладимое впечатление

венгерский спектакль, который играли в филиале МХАТа, “Любовь моя, Электра” Ласло Дюрко. Я видел его в юности.

О'Нил, думаю, писал о том, что людская свобода порой рушится под натиском сил, которые противостоят человеку, и о той силе, которая нужна, чтобы все-таки идти своим путем. Касается меня и тема освобождения от воспоминаний. Лавиния пытается забыть – колоссальный самообман человека, который хочет начать жизнь заново. Античная трагедия становится отзвуком катастрофы, а трилогия О’Нила оборачивается гротеском.

Я воспринимаю О'Нила как пост-Чехова. У меня выстраивается цепочка: Чехов – О'Нил – Олби, и я часто повторял на репетициях: “Это нужно играть как Олби”.

Олби – один из моих любимых драматургов, у него тот же метод – все выворачивать. Чехов вывернул, О'Нил выворачивает еще раз, а Олби – трижды. Мне кажется, у О'Нила и Чехова есть общая тема: семьи несчастны, но люди в этом не виноваты. У О'Нила все еще объединено какой-то общей утопией. Таким образом, эта пьеса продолжает некую мою линию в РАМТе: “Эраст Фандорин” Акунина, “Берег утопии” Стоппарда, “Алые паруса” Бартенева и Усачева.

В “Участи Электры” герои мечтают об островах, которые невозможно достичь, хотят вырваться за пределы самих себя. У О'Нила эта тема сильно звучит: упорство есть практически у всех героев. Сейчас нам это очень нужно: в нас не должно умирать упрямство.

У всех героев пьесы есть мечты, цели и надежды, совершенно несбыточные. Все ищут выхода. А выхода нет. Именно в этом подлинная мощь трагедии. Она обязана заканчиваться жестоко и резко.

Я понимаю, что ситуация в данном конкретном случае и в более широком смысле – безвыходна. Но, как ни странно, мой позитив связан с этой безвыходностью. Когда мы понимаем, что ситуация неразрешима и не разрешится, – только тогда начинаем жить.

У Бетховена есть фраза: “Жизнь есть трагедия. Ура!” В этом парадоксе заложена потрясающая сила. В творчестве – как в жизни: внутренне свободным можно стать, только осознав полную безвыходность положения.

История семьи очень важна. Где-то я прочел, что в мелодраме все чувства идут вниз, а в трагедии – вверх. Нам нужно было добиться, чтобы “шло вверх”, чтобы было серьезнее, чем просто история семьи. В этой пьесе идет битва людей друг с другом и с самими собой – за сохранение себя, без учета интересов другой

личности. Дед, пытаясь противостоять обстоятельствам, а по существу, из ревности разрушает свой дом и строит новый. И дальше история каждого поколения идет по тому же сценарию.

Все в пьесе творится во имя утопий. Герои, чтобы выскочить из трагического безысходного круга, громоздят бесконечный лабиринт обмана. Как хотите называйте – жизнью, роком, но Кристина говорит своему любовнику: “Мы вырвемся с тобой”. И муж обещает ей, что они уедут на острова, хотя понимает, что все кончено, и сам идет навстречу гибели. Сын знает, что мать изменила не только отцу, но и ему, и это для него – катастрофа, но все равно зовет ее уехать на острова. И Лавиния пытается вырваться хотя бы с этим Питером, найти выход, пожертвовав всем – даже братом.

Никто в пьесе О’Нила не говорит правды, у каждого есть тайна, которую он не выдаст. Все притворяются, что чего-то не знают, или делают вид, что им что-то нужно не для того, для чего нужно на самом деле. Говорят одно, подразумевают абсолютно другое. И у всех находятся оправдания. Ведут себя так, чтобы никто не догадался. Опять возникает ситуация “Бойцовского клуба”: каждый ставит партнера в сложное положение, тот это понимает, отвечает тем же, удары становятся все более изощренными. Кто кого переиграет? На этом можно держать сцену.

Всегда важно найти, что скрывает персонаж.

Отношения брата и сестры – Орина и Лавинии – строятся на этом. Можно внешне никак не обозначать, но между ними идет битва. Мне очень нравится немецкое слово *die Schlacht* – конфликт, схватка между людьми.

Для наших артистов разгадывание и воплощение этого сочетания драматизма и иронии, правды и обмана, реальности и игры – исключительно интересная и важная задача. Замечательно играют в спектакле Маша Рыщенкова, Яна Соколовская, Ирина Таранник, Евгений Редько, Алексей Веселкин, Илья Исаев, Денис Шведов, Олег Зима… Все!

Накал страстей, внутреннее напряжение, которое испытывают герои, мы с Наташей Плэже пытались выразить через музыку, проявить через нее то, что люди скрывают.

В какой-то момент мне показалось, что спектакль должен выглядеть как черно-белое кино. Правда, там возникает яркое пятно – изумрудное платье героини (я думал про “Ивана Грозного” Эйзенштейна, в котором тоже появляются цветные кадры и производят ошеломляющее впечатление).

О'Нил пишет очень подробные бытовые ремарки: какой сад, какая сирень, какая дорожка… А мне хотелось освободиться от

всего иллюстративного, и, когда я придумывал свой “сценарий”, возникали другие вещи: качели или длинный стол, за которым ужинают брат с сестрой.

Ремарки О'Нила написаны точно для его времени и о его времени, в его представлении о жизни и театре, когда он начал писать реалистические пьесы. Нам же с художником хотелось сделать более свободную версию, освободить пространство. Станислав создал потрясающую сценографию. Центральный образ – родовой дом Мэннонов, дом, заполненный призраками, бликами прошлого, мрачный дом, который построен на зле, на крови.

Еще должен был находиться на сцене некий объект, который будто следит за всем происходящим. В итоге мы с Бенедиктовым решили, что это будет луна. Накануне прогонов я посмотрел фильм “Меланхолия” Ларса фон Триера (очень понравился): в нем планета Меланхолия приближалась к Земле. Так и возникли новые интересные ассоциации.

По-моему, Немирович-Данченко предложил играть “Карамазовых” как Шекспира в пиджаках. Мне очень нравится это выражение, и я актерам сразу сказал: “У нас должен быть Эсхил в пиджаках”. Все, что кипит в нас, почти никогда не проявляется внешне. Вулкан, который только готовится к извержению. Не важно, Гражданская война в Америке или Троянская война, 30-е годы О’Нила или наше время.

Думайте о студентах больше, чем о себе

В ГИТИСе был прекрасный педагог Владимир Наумович Левертов, он любил говорить: "Школа должна быть консервативной". Если человек владеет школой, он получает очень много прав: я знаю и я свободен. На отстранение по Брехту тоже нужно иметь право.

Река воображения должна лежать в очерченных берегах: в берегах профессии, культуры, нравственных понятий. Иногда бывает актерский дар сам по себе, но даже у самых талантливых ребят, тех, кто может творить чудеса, вкус и культуру воспитывает школа.

Необходимо знать законы, только знание дает право их нарушать. Это касается и режиссеров, и актеров: я знаю, как будет работать мое творческое "я" (по Михаилу Чехову) или "я" в "предлагаемых обстоятельствах" (по Станиславскому). В любом случае этим "я" надо овладеть и управлять, знать, как с полным включением существовать в безусловных обстоятельствах. Надо понять, что это происходит со мной. Эфрос говорил: "Актер погружается в предлагаемые обстоятельства, да и всё". Легко сказать: "Да и всё". Эфрос имел право так говорить.

Сам я не был учеником Гончарова, более того, мне совсем не нравилась его привычка кричать на актеров на репетициях, но я всегда его защищаю. Андрей Александрович был не ремесленником, как многие считают, а замечательным режиссером и педагогом. Но и в самом слове "ремесленник" нет ничего обидного. Ремесло необходимо. Да, в театре могут материализоваться видения, сны, фантазии, воображение должно быть свободным. Но нужна дисциплина, точное знание – что откуда берется. Это я и твержу студентам.

Очень важно, чтобы молодые люди не боялись самих себя. Многим удобнее раствориться в большой массе, в толпе, а мое дело – растормошить ребят, убедить, что в нашей профессии нельзя оставаться обывателями. В отношениях педагогов и студентов важны взаимный интерес, обмен энергией и информацией, дающий движение всему курсу. Мне необходима эта встреча с новым поколением, которому предстоит строить театр. Мой учитель Завадский завещал нам формулу своего учителя Вахтангова, которую – повторю – я считаю идеальной: школа – студия – театр. Школа – методика, база. Студия – поиск, эксперимент, движение вперед, а дальше – Театр в самом высоком

профессиональном смысле. В ГИТИСе существует замечательная в творческом и человеческом смыслах кафедра мастерства актера. Мне с ее заведующим Владимиром Алексеевичем Андреевым, с мастерами курсов – недавно ушедшим Павлом Осиповичем Хомским, с Борисом Морозовым всегда было хорошо.

Любимое мое место в ГИТИСе – деканат актерского факультета во главе с Натальей Павловной Бирюковой и нашим деканом Владиславом Долгоруковым.

Педагогов моей мастерской прошу: “Давайте думать о студентах больше, чем о себе”. Ведь что творится в образовании? Министерство срезает часы; отличных педагогов, если у них нет звания, переводят из доцентов или профессоров в старшие преподаватели, хотя люди всю жизнь верой и правдой на самом высоком уровне служили делу; четырнадцать минут в неделю отводится на занятия сценречью на одного студента на актерском факультете; на факультете музыкального театра теперь учатся не пять лет, а четыре года… Как можно не понимать специфику театрального дела и браться за решение этих очень серьезных задач…

Режиссеров теперь нельзя учить в институте бесплатно, если у них уже есть образование. Раньше у многих абитуриентов режиссерского факультета было второе образование. Хейфец, например, сперва инженером работал. И для меня три года после школы имели колоссальное значение.

“Нюрнберг”

В 2014 году я поставил в РАМТе “Нюрнберг”. Началось все с того, что я увидел по телевидению, как в моем Кирове молодой, симпатичный судья, не поднимая глаз от бумаги, зачитывал приговор Алексею Навальному. Крупным планом показывали. Дело не в самом Навальном, я в политику не лезу, поразил сам образ прокурора, который по должности должен читать сто страниц текста, написанного кем-то другим. Отсюда возникла идея спектакля.

Сколько себя помню, знал, что такое Нюрнбергский процесс. А вот про “малые” Нюрнбергские процессы узнал благодаря замечательному фильму Стэнли Крамера. Он сделан людьми, которые верили, что слово имеет силу. Верили в то, что человечество уже опомнилось и услышит обращенное к ним послание. Нам не дано подобного успокоения, сейчас дело обстоит наоборот, мир опять опрокинулся. Теперь сценарий кажется мне направленным не столько против фашизма, нацизма, сколько против конформизма. Это самое опасное. Для нас. Для них. Для всех.

Готовясь к репетициям, я смотрел много немецкой хроники. Вдруг вспомнил советскую хронику, когда в Москве открыли первую станцию метро: моложавые Сталин и Каганович стоят возле стола на сцене Колонного зала Дома союзов, полного комсомольцев-строителей, все счастливые: “Мы смогли, мы построили!”

На такой радости строительства, на этом раже подъема и у нас, и у немцев началась катастрофа.

Для нас фашизм – самое недавнее и непонятное. Прекрасная страна – Германия, люди – яркие интеллектуалы. И как такое могло с этой страной и этими людьми произойти? Понять можно. Вот в документальной хронике: Гитлер и рядом – красивый человек, архитектор Шпеер. Он счастлив, у него появились колоссальные возможности, все его проекты осуществятся, он увидит свои здания не в чертежах, а в реальности. Или Яннинг, как он рассуждает? “Страну лихорадило… Нами правил страх. Страх перед сегодняшним днем, перед будущим, перед соседями, страх перед самим собой. Только поняв это, вы поймете, что для нас значил Гитлер. Именно он сказал нам: “Поднимайте головы, будьте горды тем, что вы немцы!”

Яннинг рассчитывал, что, оставшись на службе у Гитлера, он сможет принести людям больше пользы, чем другой судья. И оказался министром юстиции Третьего рейха. Человек ищет себе

оправдания: таковы обстоятельства, я не могу их отменить, я должен в них расположиться. Расположился, приспособился. Хлоп – и ловушка за ним захлопнулась. Он говорит: “Я не знал, что это так обернется”. Судья отвечает: “Герр Яннинг, это так обернулось в тот самый момент, когда вы впервые приговорили к смертной казни человека, зная, что он не виновен”.

Они любили свою страну, хотели, чтобы она встала с колен, чтобы поднялось национальное самосознание (в нем же нет ничего плохого, нам тоже часто его не хватает). Они поступали изуверски, но не были изуверами. Вроде бы все всё понимали. А что творили? Люди никак не могут усвоить исторических уроков: через что нельзя перешагивать, где грань между благими намерениями и тем, что последует за попыткой их осуществить.

Мы способны понять и принять близко к сердцу то, что отдалено от нас временем, но отталкиваем знание, когда оно к нам приближается: “Нет, это невозможно, это не имеет ко мне никакого отношения”. Мы так устроены, что стараемся уйти от того, чего сами о себе не хотим знать. Думаю, нам было полезно сейчас заниматься “Нюрнбергом”.

Заслужил ли Яннинг тот же приговор, что и прочие подсудимые, хотя он открыто заявляет о своей вине? Мы часто восторгаемся тем, что Германия покаялась за фашизм. Но можно ли таким способом искупить вину? То есть сперва что угодно наворотить, потом сказать: “Да, признаю, это была ошибка” – и жить себе дальше. Сытой, удобной, приятной жизнью. Грэм Грин писал, что “никакая молитва не может искупить вину перед мертвым”.

Меня больше всего волнует то, что в иных обстоятельствах идти на компромисс бессовестно. И оправдывать себя, свое бездействие или, наоборот, свои поступки – грешно. Я думаю о том, что бывают времена, когда нельзя оставаться нейтральным и делать вид, что тебя происходящее не касается, что ты не видел, не заметил, не понял, был не в курсе. Даже в условиях нормальной, невоенной жизни бывают моменты, когда мы могли помочь, но прошли мимо, прекрасно осознавая, что кроме нас никто не поможет.

Хранятся в памяти острые, точечные, незаживающие уколы, о которых невозможно забыть и за которые безмерно стыдно, несмотря на число прошедших лет.

Вот об этом я делал спектакль. И еще о том, что всегда есть возможность остаться человеком. Это были бы пустые слова, если бы в жизни каждого из нас за ними не стояли реальные ситуации.

В случае с Нюрнбергским процессом поражает масштаб, так сказать, события. Но ведь дело не только в этом. Это история про

человеческий выбор. И про то, как после этого выбора жить – и тебе, и другим.

В спектакле прокурор знает, что его дело практически бесперспективно. Недаром в финале фильма Крамера (у нас эта реплика звучит раньше) шли титры: все осужденные к пожизненному заключению не просидели и пяти лет, вышли на свободу. Американский судья тоже понимает, что это пиррова победа, но ищет неопровержимые доказательства, действует во имя справедливости, выносит справедливый приговор. Вроде бы это уже лишено смысла. Но это единственный возможный путь для честного человека. Как он говорит: “Мы – это то, во что мы верим, что защищаем. Даже если защищать это невозможно”.

Мне кажется, публицистика в театре не работает. Позиция “вот встану на табуретку и скажу правду” смешна. Тут нужны юмор и театральная легкость. Они спасительны для искусства.

Сначала я нарисовал решетку – извилистую, плетеную. Она должна была поворачиваться то так, то этак. Потом возник образ ресторана, чего-то полностью противоположного залу судебных заседаний, но в этом зале происходящего. Место благополучия, комфорта, уюта.

Действие происходит в 1948 году, в ресторане собираются самодовольные люди, война позади, им все это ворошить не нужно. После “Обыкновенного фашизма” Ромма, после документальной хроники бытовым ключом эту тему не раскрыть, получится псевдоправда. Значит, нужен процесс после процесса, жизнь после жизни, когда на то, что произошло, можно посмотреть со стороны, извне.

Судья Хейвуд возвращается в Нюрнберг, чтобы восстановить в памяти события, заново пройти этот путь. Поэтому все начинается и заканчивается во внешне благополучной жизни. Я видел такие документальные кадры, снятые через много лет после войны: бывшие немецкие солдаты рассказывают смешные байки, они рады, что к ним пришли с камерой, что про них вспомнили, женщины по такому случаю примарафетились… И возникает ощущение абсурдности происходящего.

В спектакле хотелось создать такое же ощущение. Ресторан, в котором вечерами поют разные люди: вот эта, в прошлом – стукачка, одна из первых вступила в нацистскую партию; а вот та – подсудимая – проходила по статье об осквернении расы.

На меня в свое время сильно подействовала книга Копелева “Брехт”. Я ее прочитал – и сразу стал старше. Творчество Брехта все состоит из протеста, несогласия, оно будто пропитано желчью, но любимый жанр у него – политическое кабаре. Это тоже было для меня важно.

“Карьера Артуро Уи” Брехта и – следом – “Осень патриарха” Гарсии Маркеса. Фантасмагория о диктаторе, олицетворяющем идею власти. Конечно, у Маркеса масштаб чудовища иной, но сами деяния и окружение – те же.

Вспомнил еще, как когда-то начинал репетировать здесь “Зеленого попугая” Артура Шницлера. Взял пять дореволюционных тяжеловесных переводов, сделал из них один и добавил к одноактной пьесе Шницлера “Аварию” Фридриха Дюренматта. Там по сюжету отставные служители закона разыгрывают знаменитые исторические судебные процессы. А в “Зеленом попугае” в кабачок “приходят люди, которые играют роли преступников, – и преступники на самом деле, не сознающие своей преступности”. Разыгрываются сценки из жизни “дна”, они очень нравятся аристократической публике.

Игра в жизнь, жизнь в игре, роли, которые люди исполняют в жизни, – все перемешивается. Опасная игра оборачивается преступлением.

Спектакль у меня не про политику, а про людей, про нас. Не теряя взгляда со стороны, я должен встать на сторону всех конфликтующих героев, должен понять, почему и во имя чего адвокат в “Нюрнберге” защищает бывших нацистов. Германия, думает он, – сильная страна, у нее есть будущее, нельзя допустить, чтобы американцы снова запихивали нас в прошлое: “Уйдите отсюда, не лезьте к нам”.

Есть еще позиция судьи, который пробует все делать честно, но терпит фиаско, потому что появляется третья сила, которая умело его честность подминает. Я Саше Гришину, который играет судью, сказал только: “Твой Хейвуд – это я”. Он меня понял.

А в поведении положительного прокурора много неприглядного (он безжалостен, не щадит людей, требует, чтобы они публично ворошили прошлое). Эту роль играл очень дорогой мне и любимый Степа Морозов. Был у нас с ним на репетициях интересный момент. У него ведь темперамент был хороший, легкий, а тут что-то тормозилось. Я очень хорошо знал, чего хочу, и на него нападал, ждал, когда он взорвется. И вскоре все сдвинулось. В спектакле главный козырь его героя – фильм о концлагерях, с юридической точки зрения (а он профессионал) – подтасовка, он манипулирует залом, воздействуя на эмоции. Я эту сцену называю “мухлеж”. А перед тем он Ирэн (Дашу Семенову) заставляет вспоминать то, о чем ей вспоминать очень трудно. Я говорю Степе: “Пусть Слава Николаев где-то сзади сидит, играет немецкую песню на баяне, а ты уже ведешь сцену с Ирэн и ее мужем. Ситуация тяжелая. Ей надо вспоминать ту историю, когда ее обвинили в связи со стариком-евреем, и тот

суд, который она уже однажды прошла. Ей от этого становится зябко, холодно. А ты дай ей плед, оберни ее пледом, налей чаю, сядь рядом. Слушай песню, одновременно тихо задавай свои вопросы. И она начнет отвечать”.

Степа еще и сам придумал, что его прокурор носит с собой флягу (понимает, что скорее всего его раздавят, поэтому пьет все время, себя подкачивает), и в этой сцене с Дашей он подливает спиртное из фляги ей тоже. Даша моментально подхватила решение: немножко захмелела, расслабилась, отогрелась, стала рассказывать, как ее приговорили к двум годам, а ее друга старика-еврея – к расстрелу. Даша это делает на исключительной органике, противоположной тексту. Вот что такое артисты! Их идеи бесценны!

Между порталом и занавесом

Театр – собрание индивидуальностей. Иногда я говорю артистам и молодым режиссерам: Делайте, как я сказал, и не спрашивайте, почему". Это у меня бывает, когда я на сто процентов уверен в своей правоте, но объяснить сложно или невозможно, потому что работает интуиция, которая меня не подводит.

Есть режиссеры, для которых собственные амбиции важнее всего, а я предпочитаю людей, с которыми можно вести диалог. Я могу сказать и драматургу, например Роману Белецкому, славному и способному человеку, который сделал для нас сказку "Четвертый богатырь": "Это вы написали талантливо, а это – нет". Он посмеялся и согласился. Марфа Горовиц десять раз переделывала кусок "Бесстрашного барина". Но исхожу я из их замысла, а не из своего. И у того, с кем я в данный момент работаю, должна быть уверенность в том, что я хочу помочь. Они, конечно, иногда сопротивляются. Это я тоже понимаю: какой-то дядька лезет в их работу. Их чувства надо учитывать, тогда будет больше толка. Но и я могу обидеться, потому что больше знаю, чем они. Правда, обида проходит через десять минут, ну, через два часа: все равно я снова приду, буду смотреть, снова что-то советовать, если нужно. Больше всего я радуюсь, когда моего вмешательства не требуется.

У меня есть любимое место, где я стою во время спектакля – между порталом и занавесом. Часто я так смотрю "Будденброков" и "Ладу", которые ставили другие режиссеры: иду мимо, остановлюсь, а оторваться не могу! Или идет "Незнайка" – я встану там же, актеры увидят мои очки, поблескивающие в темноте… Все честно играют, халтуры нет, но все равно в спектакле что-то резко меняется. Немирович-Данченко вешал свое пальто, чтобы казалось – он в театре. Хотя наступает момент, когда режиссер уже ни при чем и актеры должны справляться сами.

Какие качества нужны художественному руководителю? Три вещи. Первое – воля. Второе – терпение. Третье – отсутствие самодовольства.

Дочь Наташа при очередном моем приступе сплина посоветовала: "Ты скажи себе: "Я – бездонная бочка внутренних резервов", и все пройдет". Я записал это крупными буквами на большом листе бумаги и положил в стол. Изредка заглядываю. Иногда помогает.

Надо к себе относиться беспощадно, не надо с собой носиться,

себя жалеть. А как же не пожалеть? Вот мне пора пьесой заниматься, а я тону в административных делах. Нужно, наверное, научиться говорить “нет”, а я никак не могу.

Я от всего зависим и в то же время независим. Конечно, министерство может продлить мой контракт или нет, может случиться хороший период в театре, а может и нет. Театр ведь – живой организм, тоже имеет право болеть.

Если мое кресло займет кто-то другой, я буду только рад, с удовольствием пересяду на стул или на зеленый диван в нашем актерском фойе. Отвечать за все – воз тяжелый, труд бесконечный! Но это – путь, и другого у меня нет. Формирование труппы, организационные дела, создание репертуара, зрителя… Мы на спектаклях создаем (лучше или хуже) новые миры, и каждый раз ими насыщается пространство театра.

Прихожу в ГИТИС. Сидит в деканате понурый Борис Морозов: “Столько в театре проблем”. Я говорю: “Борь, что страдаешь? Наша с тобой карьера закончилась, жить надо и, по возможности, радоваться”. Как он открыто и радостно смеялся!

“Демократия”

В 2016 году я выпустил спектакль “Демократия”. С нашей командой и новым директором – Софьей Апфельбаум. В ней – ум, культура, здравый смысл. Мне с ней интересно разговаривать, легко и хорошо дышать, есть ощущение молодости – важнейшее чувство. Все открыто и честно.

“Демократию” по пьесе Майкла Фрейна я (для себя, конечно) называю “Берегом утопии – 5”. Трилогия Стоппарда, потом “Нюрнберг”, и вот – Фрейн. То, что это английская пьеса, страшно важно, потому что это английский юмор, парадокс.

Имя Фрейна у нас известно. Во многих театрах идет его “Шум за сценой”, в МХТ имени Чехова – “Копенгаген”. Кроме того, Фрейн перевел на английский пьесы Чехова “Дядя Ваня”, “Три сестры” “Вишневый сад” и “Безотцовщина”.

“Демократию” он написал в 2003-м, ее поставили в Лондоне и на Бродвее. Это психологический детектив, основанный на достоверном, можно сказать, документальном сюжете: в 1974 году в Западной Германии разразился шпионский скандал. Личный референт федерального канцлера ФРГ Вилли Брандта оказался агентом тайной полиции ГДР Штази. В результате Брандт был вынужден уйти в отставку, а Гюнтера Гийома арестовали.

На рубеже 60–70-х годов у Брандта появилась идея признать Восточный Берлин и наладить отношения Востока и Запада. На это он потратил всю жизнь. Тогда это казалось всем безумной затеей. Однако Брандт дожил до падения Берлинской стены, он увидел это своими глазами.

После “Нюрнберга” театр опять обращается к истории послевоенной Германии и продолжает важную для меня тему – утопии. Я уже много говорил, что наши социальные или индивидуальные утопии по большому счету недостижимы. Но подлинное напряжение жизни – в вечном стремлении к недостижимому. Это противоречие в пьесе Майкла Фрейна показано очень ясно.

Пьеса поначалу показалась мне забавной, а в итоге оказалась очень глубокой.

В “Демократии” нет ни одной женской роли, десять мужчин. Вилли Брандта играет Илья Исаев, Петр Красилов – Гюнтера Гийома.

Тема множественной идентичности и самого Брандта, и Гийома. Особенность их отношений в том, что они понимают друг друга, знают друг друга, но никогда друг другу не откроются,

каждый ведет свою игру. Вообще игровое начало тут очень сильное, и это очень трудная штука.

Главный парадокс пьесы в том, что в итоге самым близким для Брандта человеком оказывается его помощник и одновременно шпион. Меня просто до слез растрогал финал, когда Гийом, вспоминая прошлое, говорит: “И мы пока еще вместе”, то есть в то время когда они были друг против друга – они и были вместе. А теперь один неизлечимо болен, другой – тоже, третий где-то скрывается, четвертый на пенсии, да и стран, за которые они бились, больше нет.

Нет ничего однозначного в людях – достаточно взглянуть на Брандта, который идет к своей великой, фантастической по тем временам цели замирения Европы совершенно авантюрными путями. Или Гийом – слуга двух господ. Гийом у Красилова – совершенно честный, без всякой задней мысли он помогает Брандту и тут же пишет донесения в Штази – не менее искренне.

Пьеса так устроена, что с первой минуты ясно, кто там шпион. У меня появилась идея – все вообще всё знают. Следить нужно за тем, в какой момент они в этом признáются. Тогда буквализм снимается и появляется игра. Такая ситуация рождает очень интересный способ общения.

Все актеры подхватили эту идею, стали ее разивать: и Илья Исаев, и Петя Красилов, и Андрей Бажин, и Алеши – Блохин, Веселкин, Маслов, Мясников, и замечательный пианист Кириллов – тоже Алексей, и Олег Зима, и Александр Доронин, и Саша Рагулин, и Артем Штепура – все мои замечательные артисты.

В некоторых случаях я просил актеров обращаться прямо в зал. Функционер СДПГ Герберт Венер, который знает, к чему на деле может привести демократия, выходит на помост, чтобы прямо сказать зрителям – мол, вы покрепче держите ситуацию в руках, а то у вас все сразу разлетится.

Уверен, что ирония, юмор, двойная игра в этом случае необходимы.

Наши надежды на любых лидеров бессмысленны. Тем более что лидеры эти даже между собой договориться не могут. Надо смириться с тем, что некоторые вещи в нашей Вселенной недостижимы. У пьесы горький конец, но расставание с иллюзиями – тоже хорошее дело.

В финале Брандт говорит: “Смысл всех наших страданий, борьбы и обмана рассыпается в пыль”. Пусть все рассыпается в пыль, но сама мысль, которая приходит в голову Брандту, созидательная. Она выводит нас на какой-то следующий виток.

Люди сегодня совершенно ушли от дискуссии, перестали слышать друг друга, принимать разные точки зрения… Отсюда –

бесконечный круг одних и тех же проблем, невозможность исправить ошибки.

Почему у нас общество разлетается во все стороны? Потому что все упрямо отстаивают свои принципы. Это ни к чему не приводит. Возможно, как только мы поймем, что в жизни должно быть многоголосие, как только начнем друг друга слышать (не обязательно со всем соглашаясь), мы приблизимся к свободе. Мне кажется, театр – это как раз то место, где люди собираются вместе и могут вступить в диалог.

В движении к недостижимому только и есть сила: смириться, но не махнуть рукой. Вот, предположим, хочу построить идеальный театр. Знаю, что это невозможно, но продолжаю строить. И иногда что-то начинает получаться. Мы не в состоянии построить то, что хотим, но если перестанем строить, все развалится.

Так устроена человеческая жизнь – вот она есть и вот уже нет. Смирение в высоком смысле – когда ты продолжаешь делать свое дело, пока можешь, не рассчитывая на то, что это принесет конкретный результат: вот поставлю такой спектакль, после которого все поймут, как надо жить. Смешно… Отсутствие такого смирения рождает самодовольство, которое мне отвратительно.

Чем больше живешь, тем лучше понимаешь, что жизнь состоит из неразрешимых противоречий. Такова сама жизнь. Хотя это не отменяет представлений о том, как должно быть на самом деле. Противоречие между желаемым и реальным, между людьми – в тебе самом.

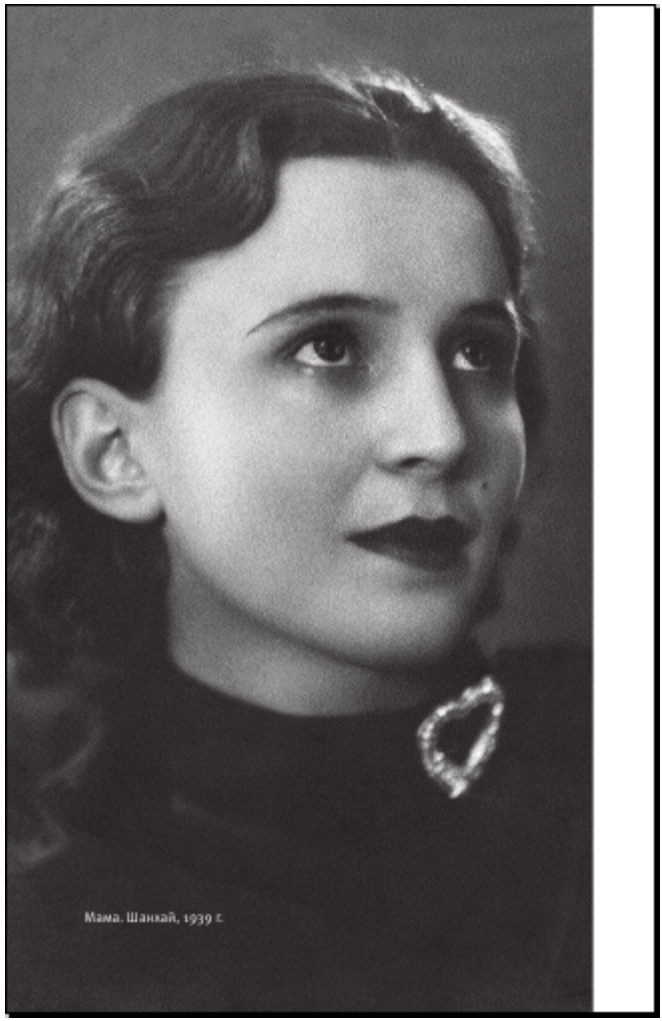
Противоречия никуда не деть, люди в них запутались, и размотать ситуацию назад нельзя (как сказано в “Аркадии” Стоппарда: пудинг нельзя размешать обратно). Изменить нельзя, но надо жить. Разве пьесы Чехова не об этом?

Речь не о соглашательстве, ни в коем случае. Понимание реального положения вещей требует мужества, здравого смысла и одновременно веры в то, что без мечтаний, без творческого преображения жизни – невозможно.

Мне 6 лет. Шанхай.

Наталья Гурбатова.
Моя бабушка до замужества. Маньчжурия, 1915 г.

Семья Бланкман: бабушка Наталья Николаевна, дедушка Яков Владимирович и их дочери — Лидия и Зинаида. Бухэдк, 1928 г.

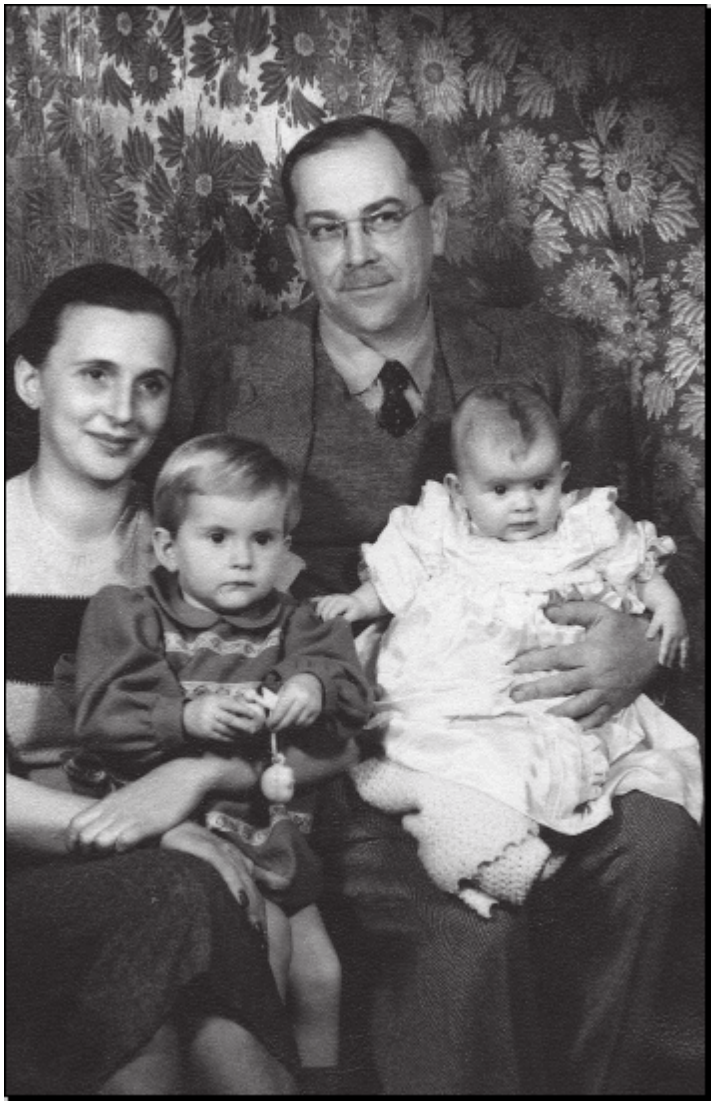


Мама. Шанхай, 1939 г.

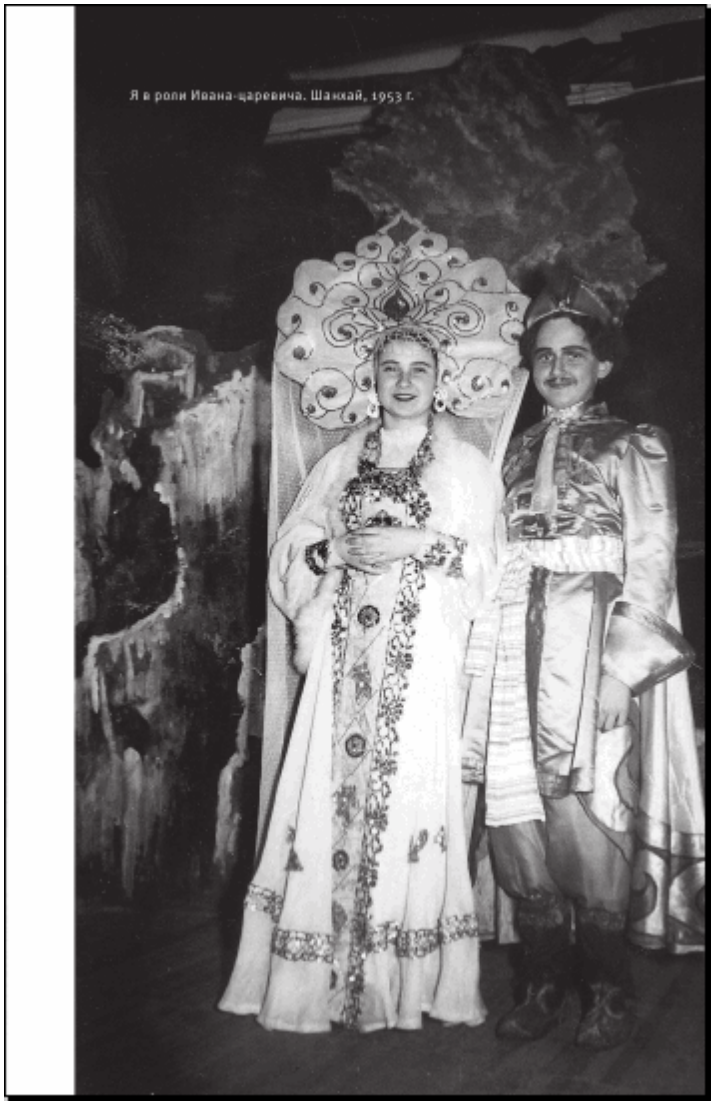
Дом шанхайского детства. 1947 г.

Мне 8 лет. Шанхай.

Семья Бородиных: Зинаида Яковлевна и Владимир Александрович, Алеша, Наташа, Таня, Маша. Шанхай, 1949 г.

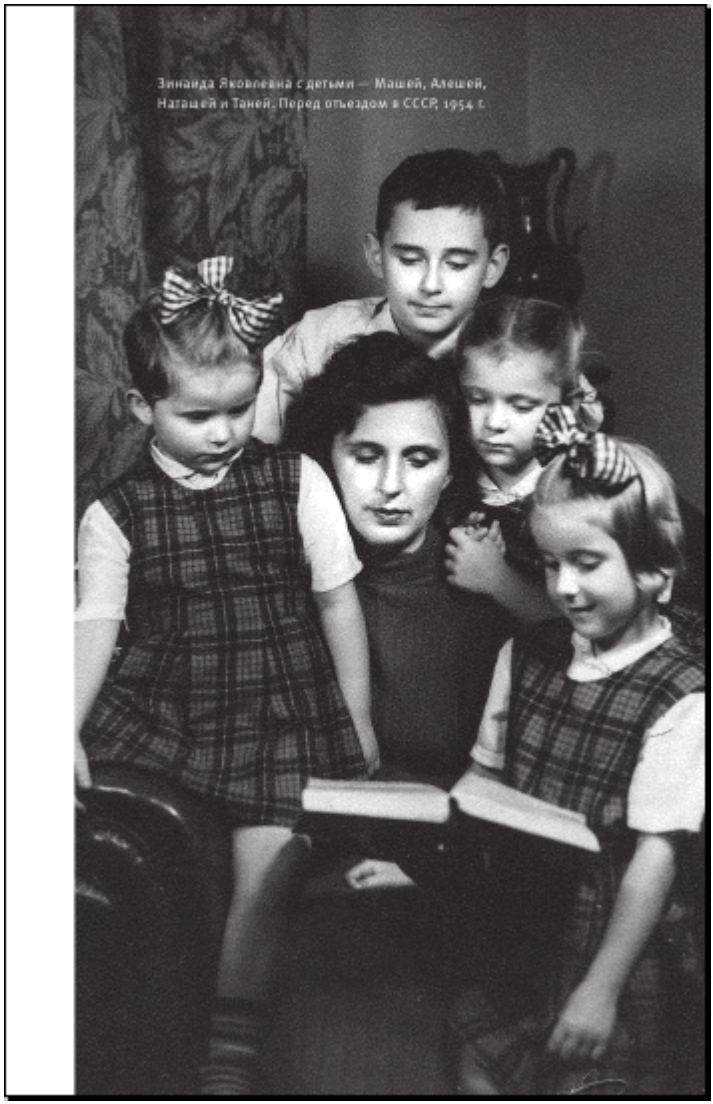


Вверху: Школьный спектакль "Снежная королева". Я в роли Кая. Шанхай, 1950 г.
Внизу: Таня, Маша и Наташа на детском костюмированном празднике. 1952 г.



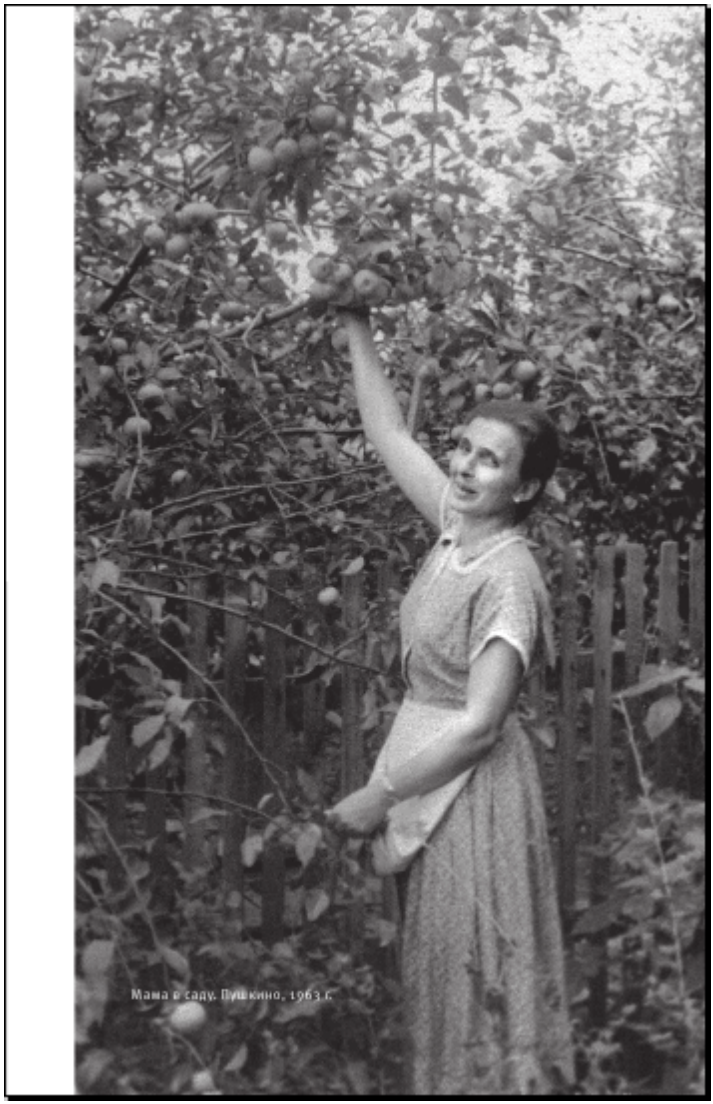
Я в роли Ивана-царевича. Шанхай, 1953 г.

Вверху: День рождения Маши в саду нашего шанхайского дома. 1952 г.
Внизу: Наш класс в советской школе в Шанхае. Первая во втором ряду слева — Лёля Митаревская, а третий слева в верхнем ряду — я. 1954 г.



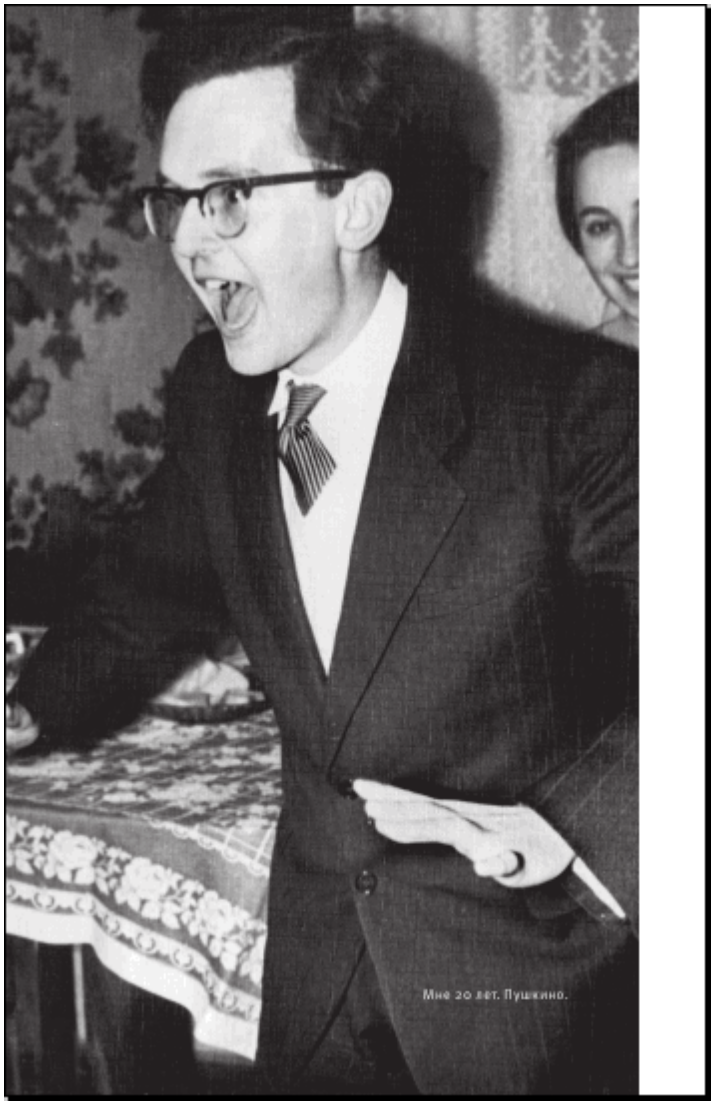
Зинаида Яковлевна с детьми — Машей, Алешей, Наташей и Таней. Перед отъездом в СССР, 1954 г.

Наш пушкинский дом со стороны сада. 1956 г.
Бабушка на кухне. Пушкино, 1961 г.



Мама в саду. Пушкино, 1963 г.

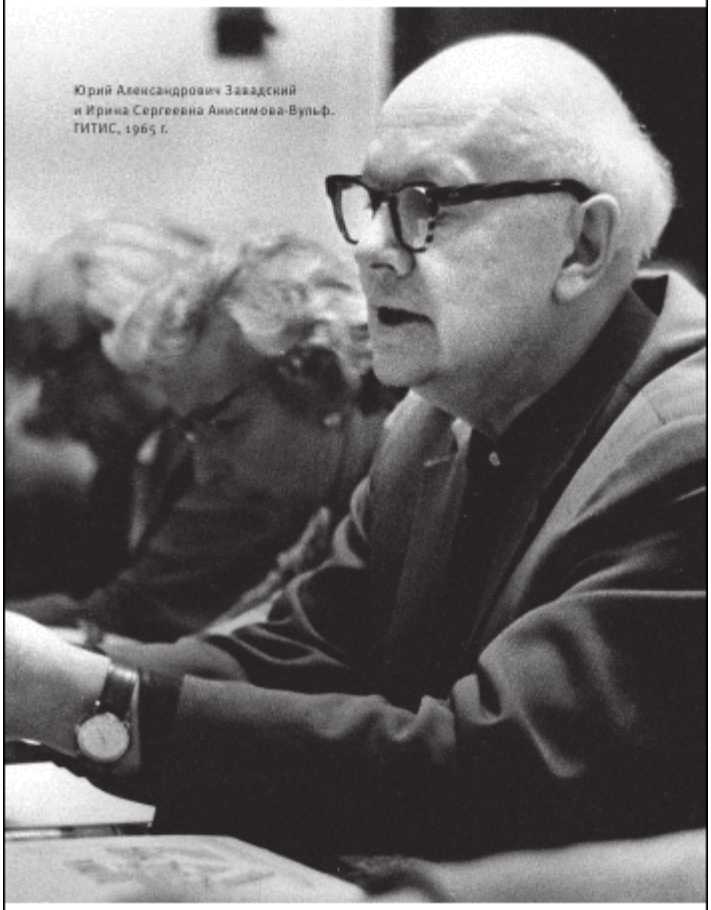
Семья Бородиных на крыльце пушкинского дома.
Я, Наташа, Таня, Маша с родителями, 1964 г.



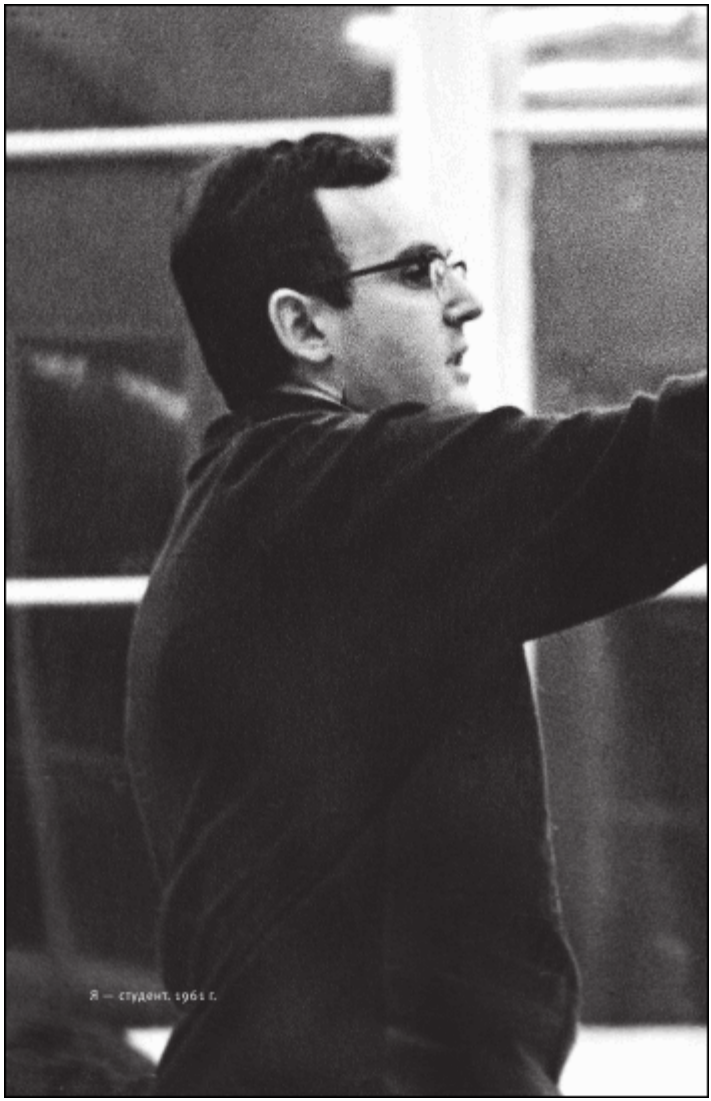
Мне 20 лет. Пушкино.

Вверху: Режиссерский факультет ГИТИСа. 1964 г.
Внизу: Сокурсники Юра Резниченко, Миша Левитин, Сережа Пономарев, я, Слава Коржуев. 1965 г.

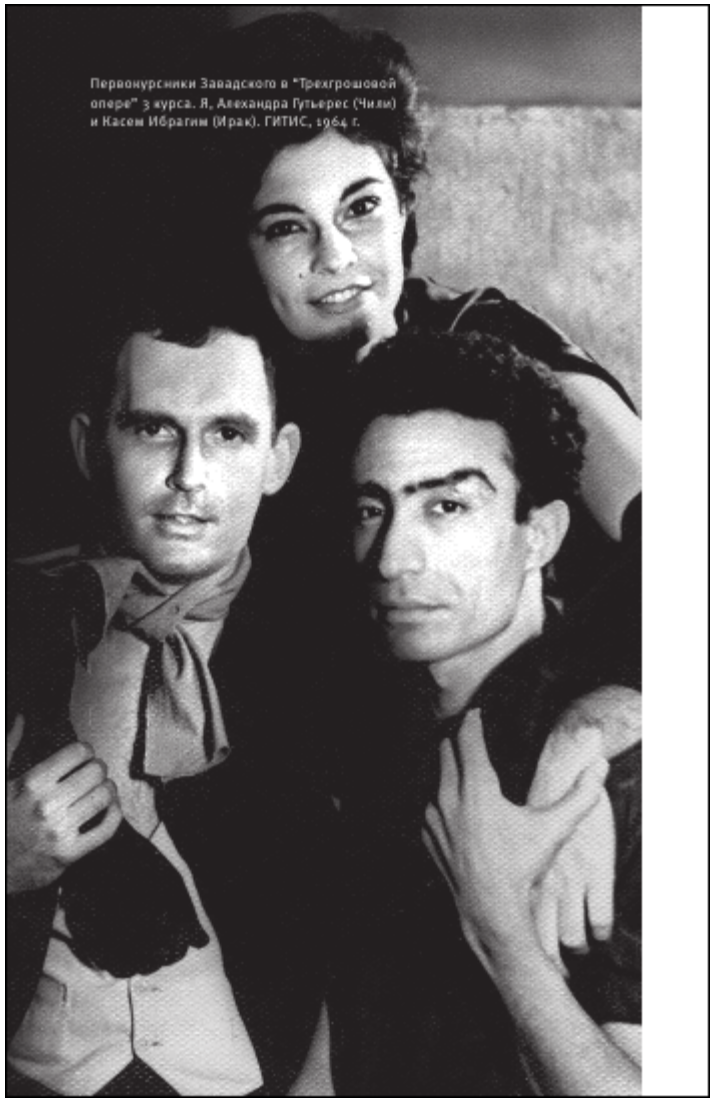
Вверху: Педагоги кафедры на экзамене нашего курса: К. П. Петрова, Н. П. Охлопков, М. О. Кнебель, Ю. А. Завадский, А. З. Окунчиков, И. С. Анисимова-Вульф, С. А. Бенкендорф.



Юрий Александрович Завадский
и Ирина Сергеевна Анисимова-Вульф.
ГИТИС, 1965 г.

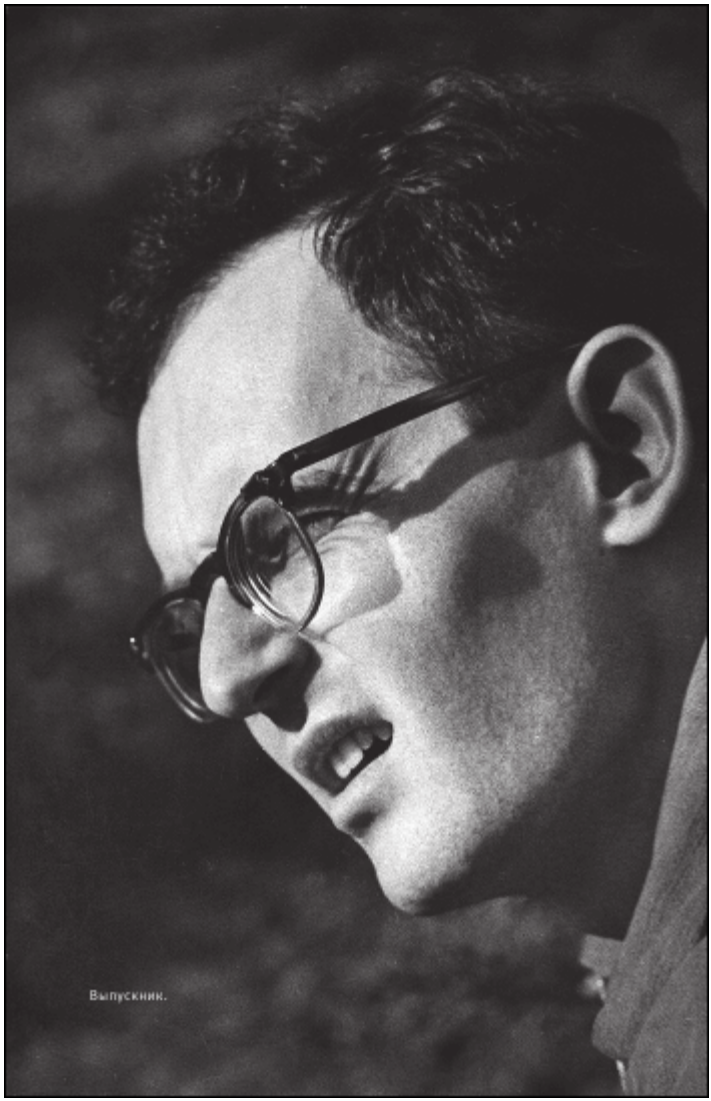


Я — студент, 1961 г.

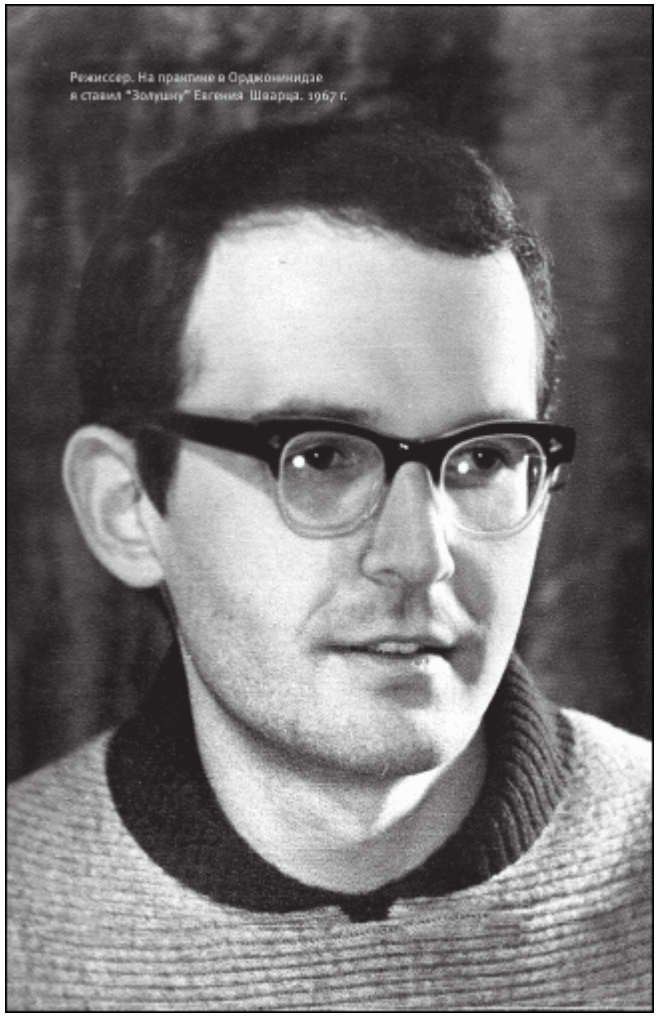


Первокурсники Завадского в "Трехгрошовой опере" 3 курса. Я, Александра Гутьерес (Чили) и Касем Ибрагим (Ирак). ГИТИС, 1964 г.

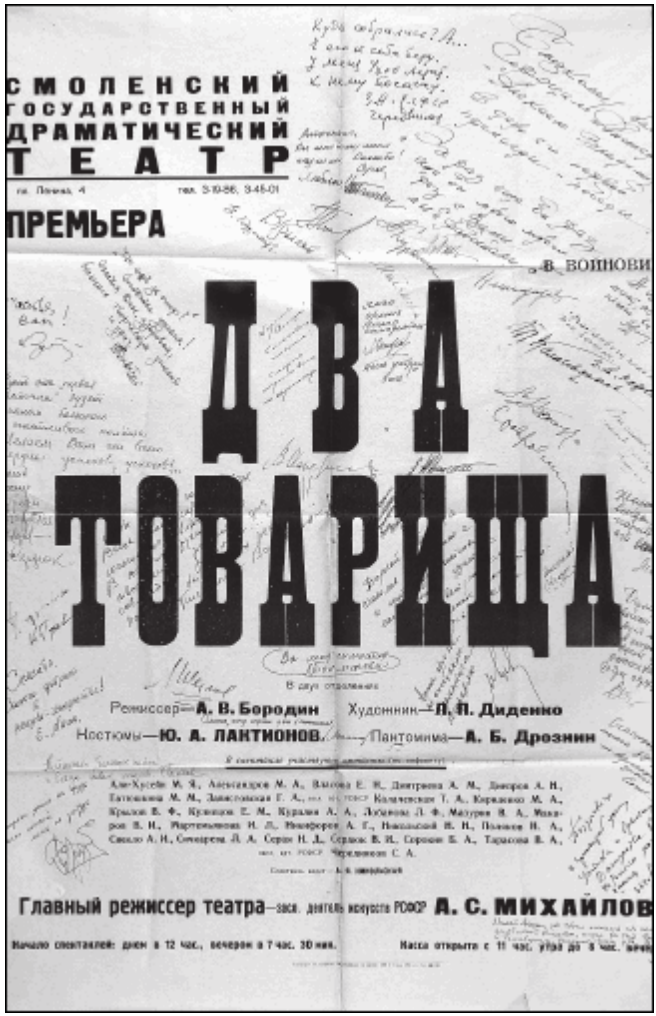
Вверху: Этюд на первом курсе. ГИТИС, 1963 г.
Внизу: "Бег" Михаила Булгакова — наш дипломный спектакль. Я — Белый главнокомандующий, Мадис Оямаа — Де Бризар. Учебный театр ГИТИСа, 1966 г.



Выпускник.



Режиссер. На практике в Орджоникидзе
я ставил "Золушку" Евгения Шварца. 1967 г.



СМОЛЕНСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ДРАМАТИЧЕСКИЙ
ТЕАТР

ул. Ленина, 4 тел. 3-10-56, 3-45-01

ПРЕМЬЕРА

В. ВОЙНОВИ

ДВА ТОВАРИЩА

В двух отделениях

Режиссер—А. В. Бородин Художник—П. П. Диденко

Костюмы—Ю. А. ЛАКТИОНОВ. Пантомима—А. Б. Дрознин

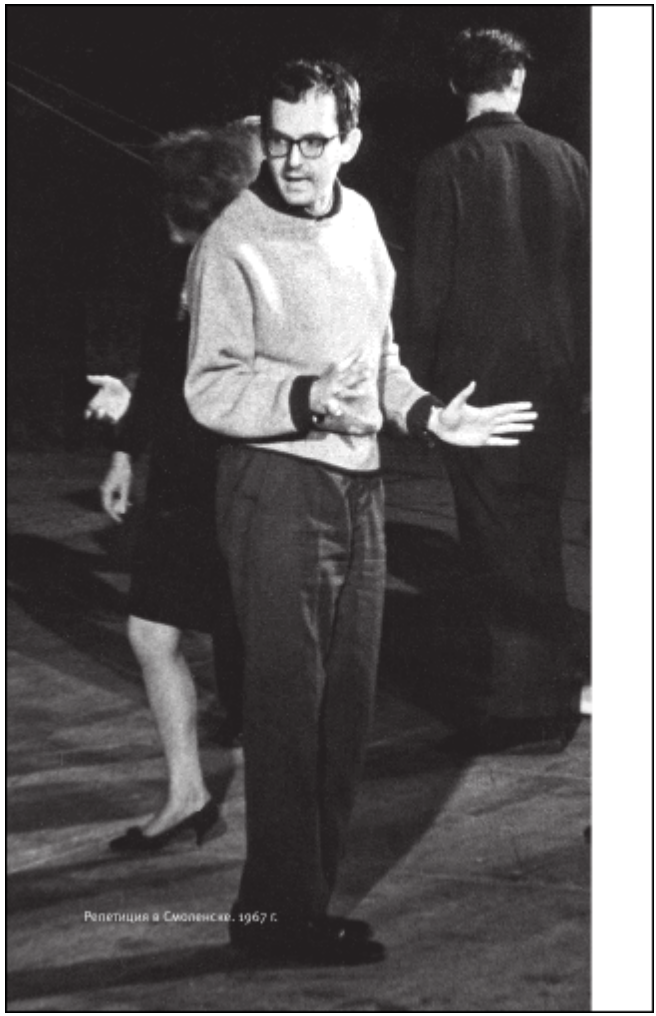
В спектакле участвуют артисты театра:

Али-Хусейн М. Я., Александров М. А., Ванеева Е. И., Дмитриева А. М., Дмитров А. Н., Татьянина М. М., Завистовская Г. А., нар. артистка РСФСР Калачевская Т. А., Корнакова М. А., Крылов В. Ф., Кузнецов Е. М., Курилин А. А., Лубенцова Л. Ф., Мазурин Я. А., Макаров В. Н., Мартемьянова Н. Л., Мейерфорд А. Г., Николаевский И. Н., Полянов Н. А., Смолко А. Н., Сочеверов Л. А., Сурин Н. Д., Сурков В. Я., Сорокин Б. А., Тарасова В. А., нар. арт. РСФСР Черкашенин С. А.

Главный режиссер театра—засл. деятель искусств РСФСР А. С. МИХАЙЛОВ

Начало спектаклей: днем в 12 час., вечером в 7 час. 30 мин. Касса открыта с 11 час. утра до 8 час. вечер

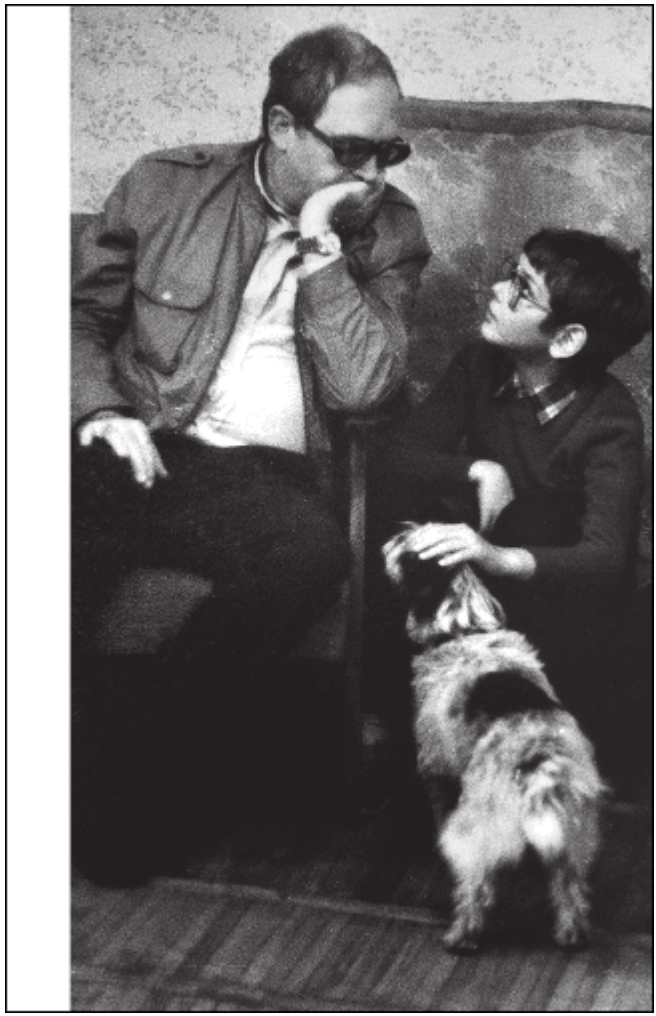
Смоленск. "Два товарища" Владимира Войновича. Афиша с подписями участников, сцена из спектакля и репетиция. Смоленск, 1967 г.



Репетиция в Смоленске. 1967 г.

Станислав Бенедиктов — художник и друг. 1969 г.

Семья. *Вверху:* С женой Лялей. Пушкино, 1969 г. *Внизу:* Дочь Наташа. Москва, 1984 г. *Справа:* С сыном Володей. Москва, 1984 г.



Кировский Театр юного зрителя им. Н. Островского. *Вверху:* "Жизнь Галилея" Бертольта Брехта. 1974 г. *Внизу:* 40-летие театра. 1975 г.

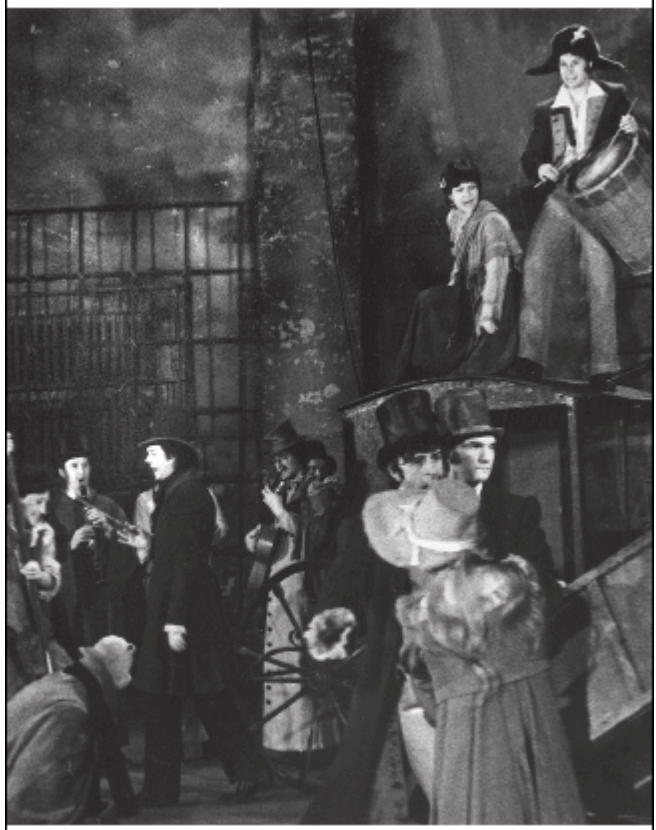
Вверху: "Обман" Альберта Лиханова. Владимир Колесников, Ольга Симонова, Борис Сорокин. Киров, 1976 г. *Внизу:* "Было — не было". После премьеры: директор театра Владимир Урин, автор пьесы Рудольф Кац и я. Киров, 1979 г.

Вверху: "Бумбараш" Евгения Митько, Юлия Кима и Владимира Дашкевича. В главной роли — Леонид Ленц. Киров, 1976 г.

Москва, Центральный детский театр. Лаборатория режиссеров ТЮЗов
Марии Осиповны Кнебель при Всероссийском театральном обществе. 1981 г.

Вверху: Олег Ефремов, Анатолий Эфрос, Виктор Розов в фойе ЦДТ. 1981 г.
Внизу: Зиновий Корогодский, я и Юрий Жигульский. У микрофона — Анатолий Смелянский. ВТО на ул. Горького. Москва, 1981 г.

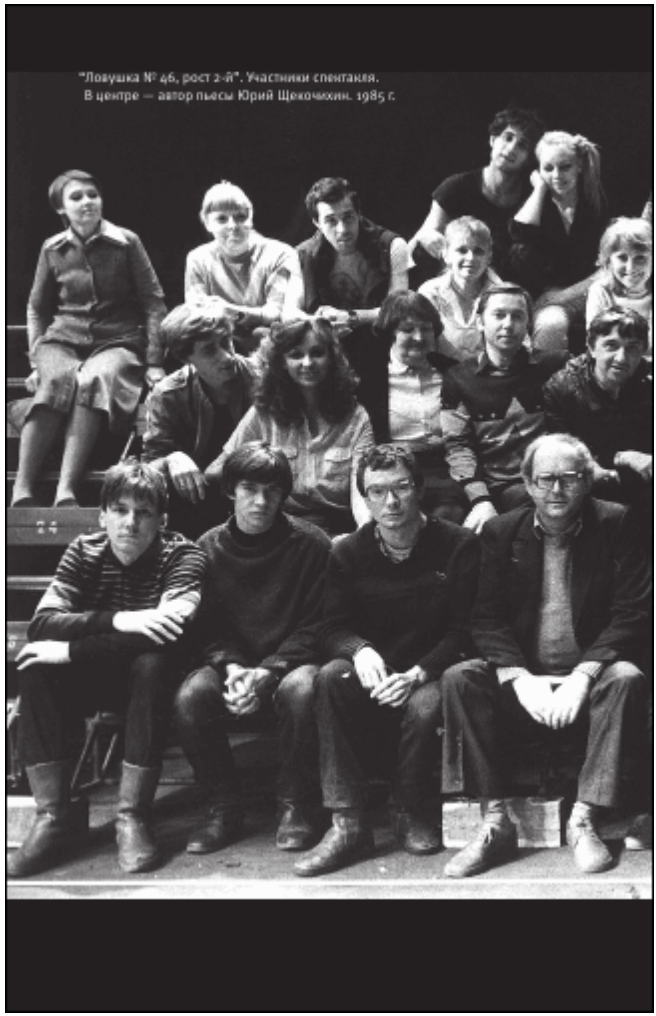
Вверху: Виктор Астафьев на репетиции спектакля "Прости меня". ЦДТ, 1981 г.
Внизу: С Михаилом Иосифовичем Яновицким — директором-распорядителем ЦДТ, проработавшим в театре 50 лет. Москва, 1985 г.



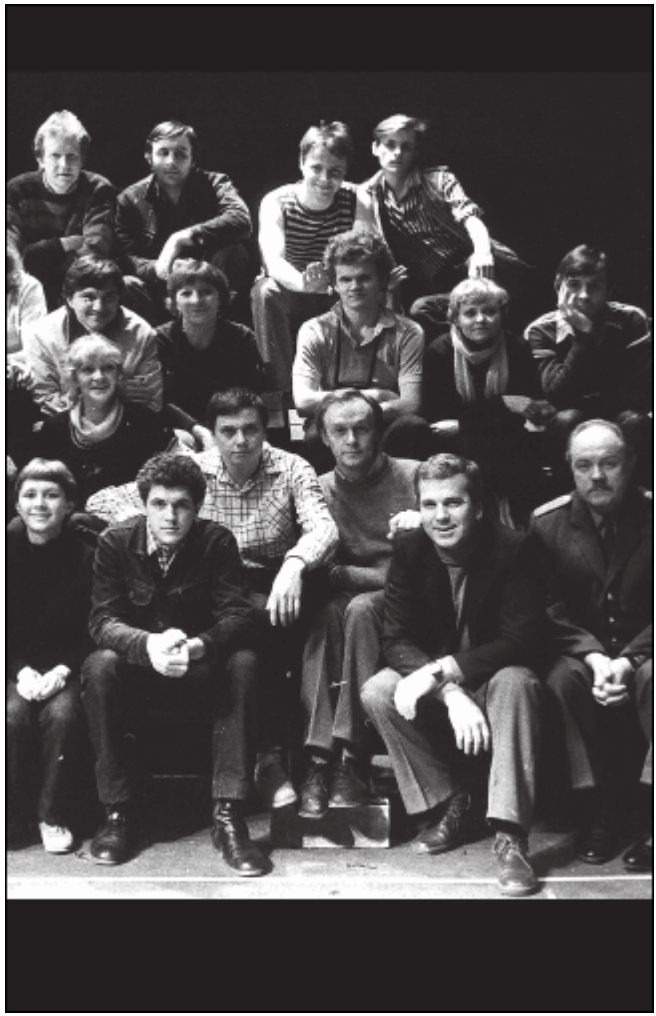
"Отверженные" Виктора Гюго (пьеса Никиты Воронова). 1983 г.

"Отверженные". Жан Вальжан — Юрий Лученко, Епископ Бьенвеню — Владимир Калмыков.

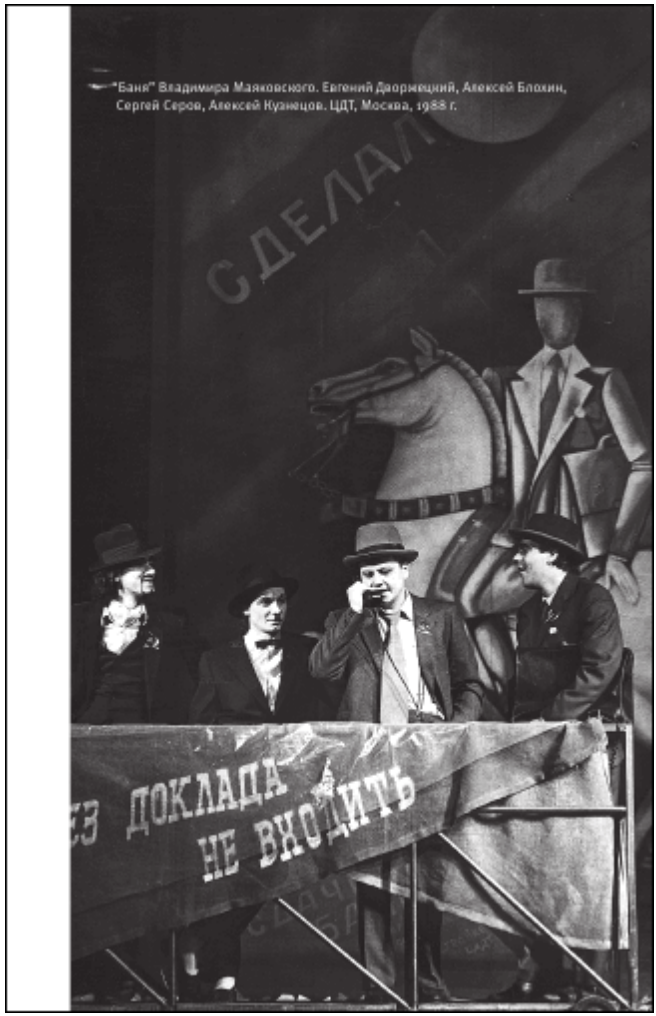
"Алеша" Валентина Ежова и Григория Чухрая. Яна Лисовская, Алексей Веселкин. 1985 г.



"Ловушка № 46, рост 2-й". Участники спектакля.
В центре — автор пьесы Юрий Щекочихин. 1985 г.



Вверху: "Ловушка № 46, рост 2-й". Игорь Неведов, Лариса Моравская. 1985 г.
Внизу: "Крестики-нолики" Александра Черкинского. Валерий Кисленко, Жанна Балашова, Алексей Веселкин, Виктор Цымбал. 1987 г.



"Баня" Владимира Маяковского. Евгений Даорменций, Алексей Блохин, Сергей Серов, Алексей Кузнецов. ЦДТ, Москва, 1988 г.

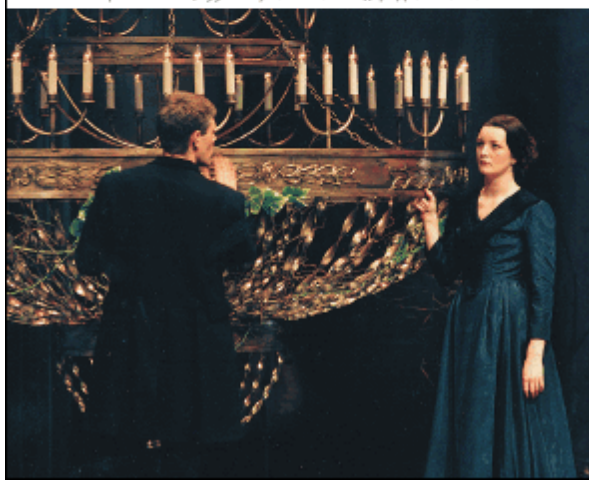
Вверху: "Король Лир" Вильяма Шекспира. Лир — Юльен Балмусов. 1992 г.
Внизу: "Береника" Жана Расина. Береника — Нина Даоржецкая,
Тит — Евгений Даоржецкий. 1993 г.

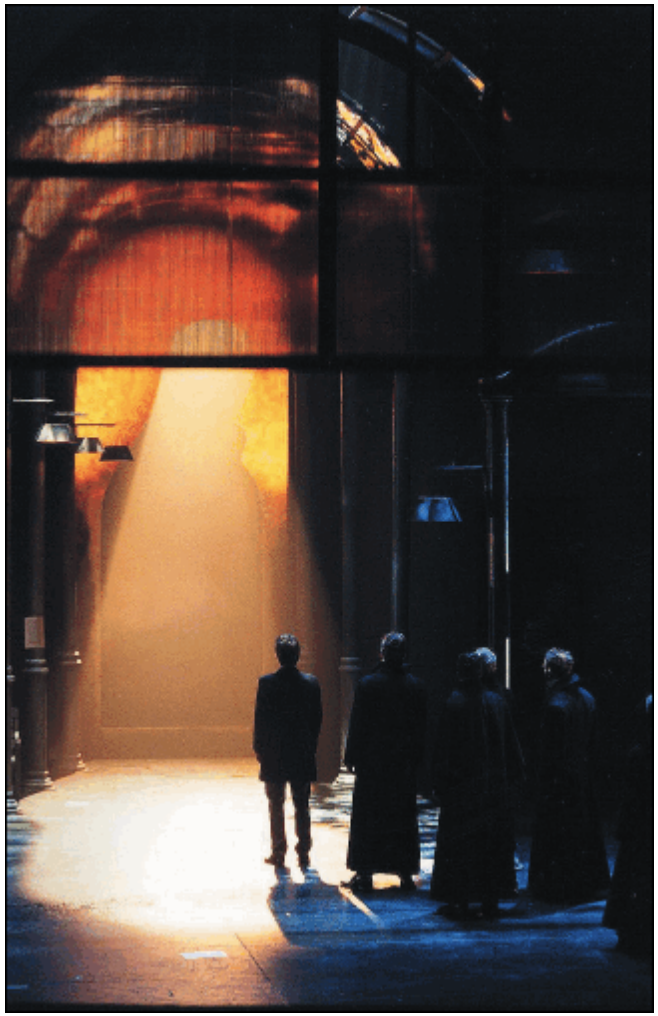
Вверху: "Наш городок" Торнтона Уайлдера. Дипломный спектакль моего курса. ГИТИС, 1993 г. *Внизу:* На репетиции неосуществленной постановки "Аварии" Фридриха Дюрренматта. В первом ряду: Владимир Калмыков, Евгений Дворжецкий, Нинель Терновская, Михаил Андросов. Во втором ряду: Геннадий Печников, я, Иван Воронов. 1997 г.

Сезон 1996–1997 гг. Центральному детскому театру 75 лет.
С Маргаритой Куприяновой на юбилейном вечере.

PAMT, 2010 r.

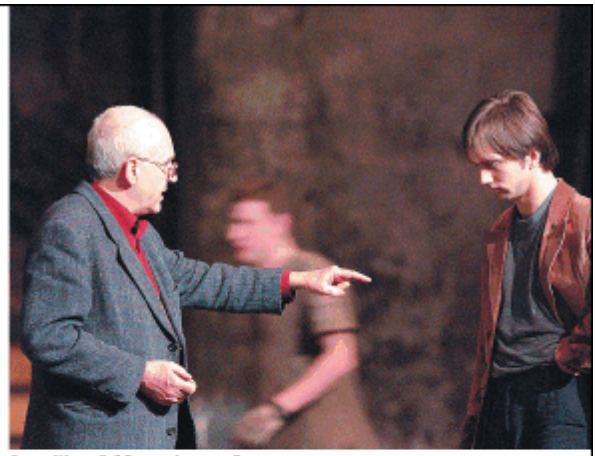
Исландия. *Вверху:* С послом России в Исландии Юрием Решетовым, Лёлей и Станиславом Бенедиктовым. *Внизу:* "Отцы и дети" Ивана Тургенева. Базаров — Кристиан Франклин Магнус, Одинцова — Халлдора Гейрхардсдоуттир. Городской театр Рейкьявика, 1998 г. *Справа:* "Бесы" Федора Достоевского. 2000 г.



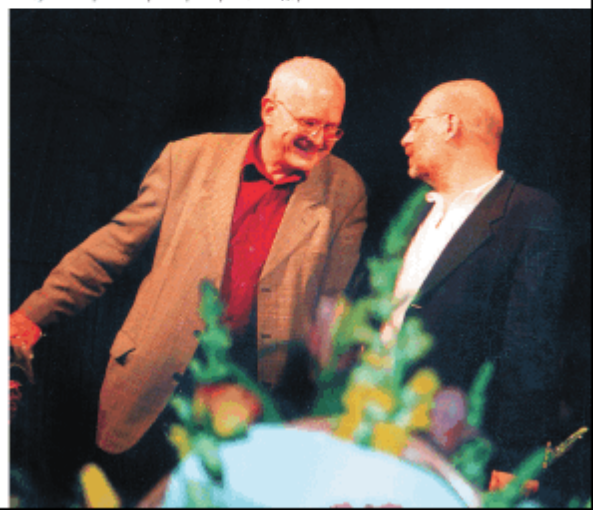


Вверху: "Дневник Анны Франк". 2000 г. Франсиса Гудрича и Альберта Ханкета.
Внизу: "Лоренцаччо" Альфреда де Мюссе. Лоренцаччо — Евгений Редько,
Герцог — Илья Исаев. 2001 г.

Вверху: "Вишневый сад" Антона Чехова. Раневская — Лариса Гребенщикова, Варя — Ирина Низина, Аня — Дарья Семенова, Гаев — Юльен Балмусов. 2004 г.
Внизу: На премьере "Золушки" Евгения Шварца с Евгенией Белобородовой, Алексеем Блохиным и Алексеем Яниным. РАМТ, Москва, 2006 г.

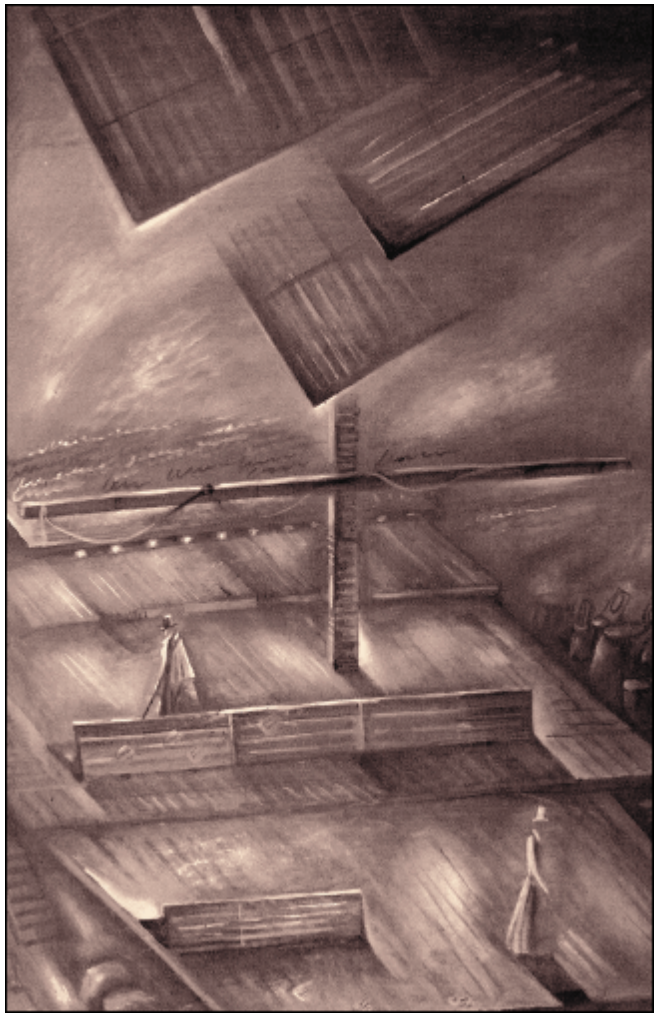


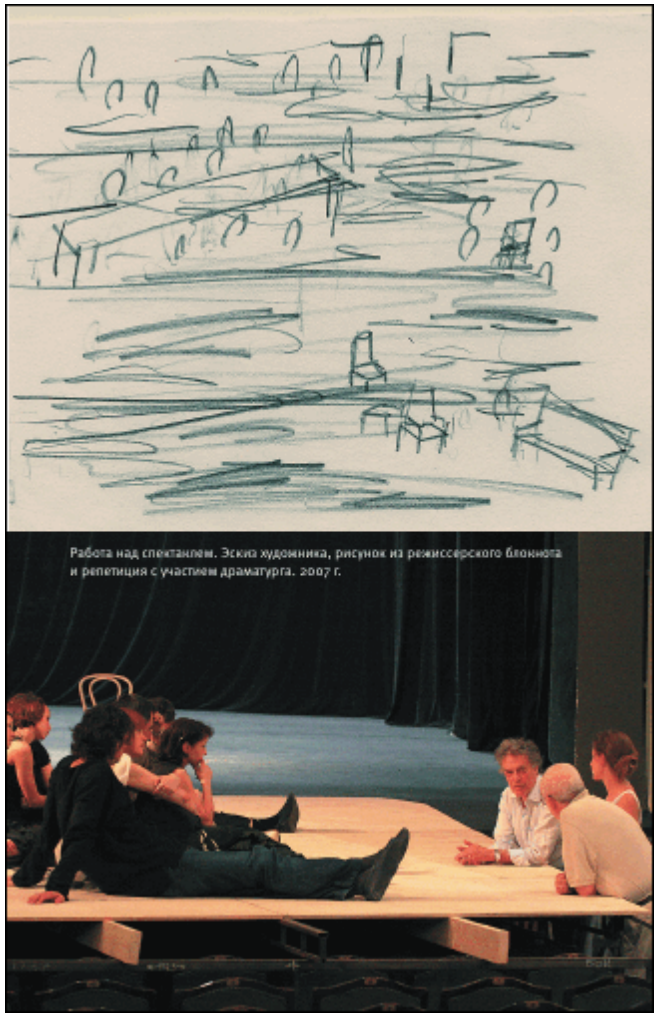
Слева: "Инь и Ян" Бориса Акунина. Репетиция. 2005 г.
Вверху: "Эраст Фандорин" Бориса Акунина. Репетиция с Петром Красиловым.
Внизу: С автором на премьере "Эраста Фандорина". 2002 г.



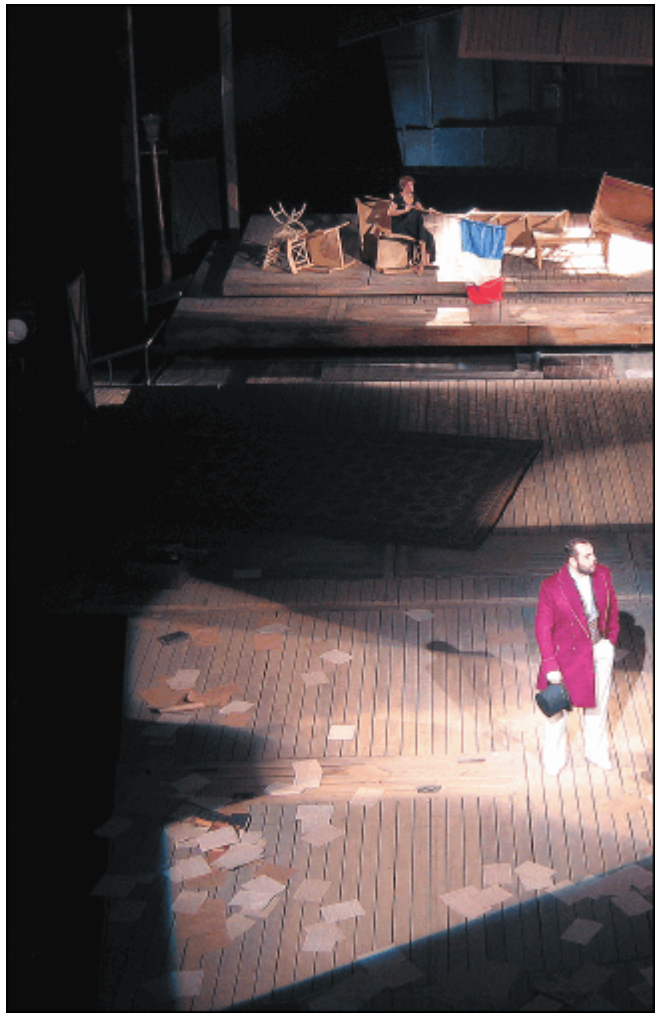
Главная премьера сезона
ТОМ СТОППАРД
БЕРЕГ УТОПИИ
РАМТ
молодежный театр
"Берег утопии" Тома Стоппарда.
Плакат Андрея Бондаренко
к заключительной части трилогии. 2007 г.
ВЫБРОШЕННЫЕ НА БЕРЕГ
Премьера 6 октября 2007

Поездка в Прямухино с Томом Стоппардом и участниками спектакля. 2006 г.



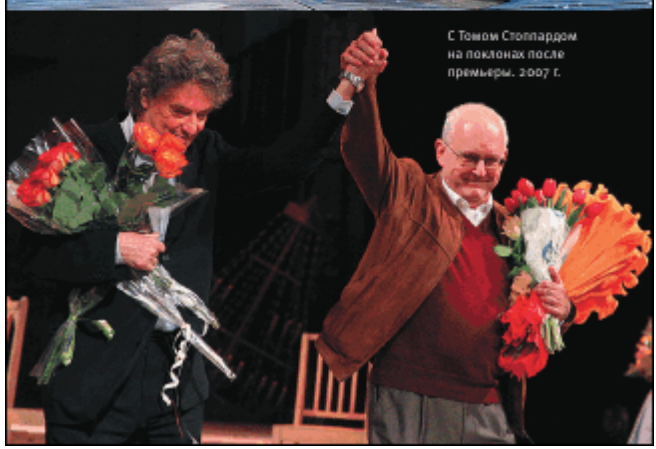


Работа над спектаклем. Эскиз художника, рисунок из режиссерского блокнота и репетиция с участием драматурга. 2007 г.



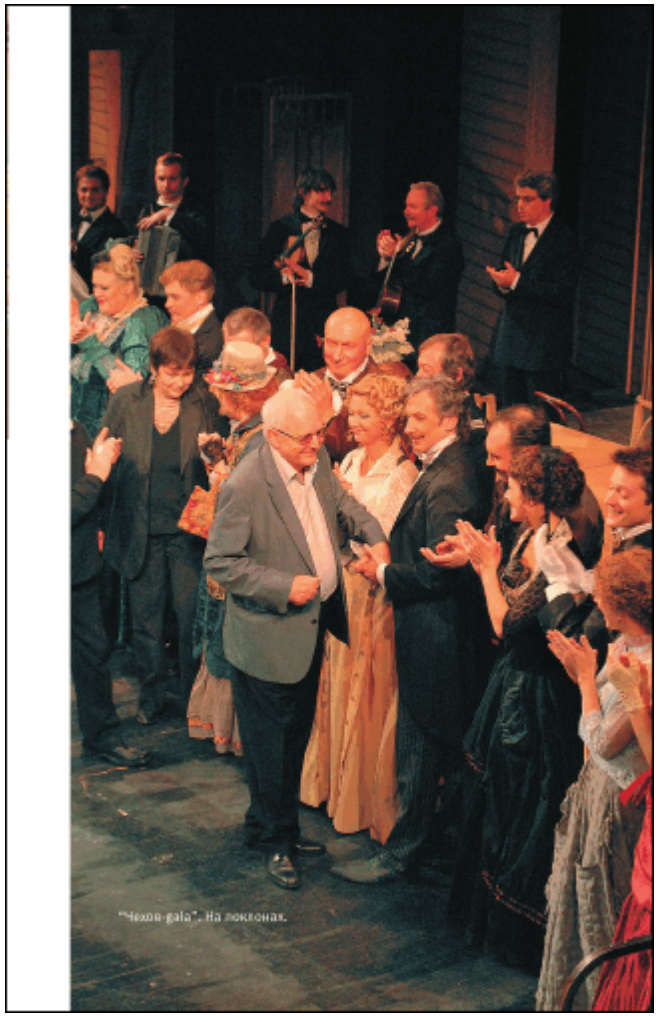
"Берег утопии". Сцена из спектакля.
Герцен — Илья Исаев, Рабочий — Владислав Погиба.

"Берег утопии". Сцена из спектакля.



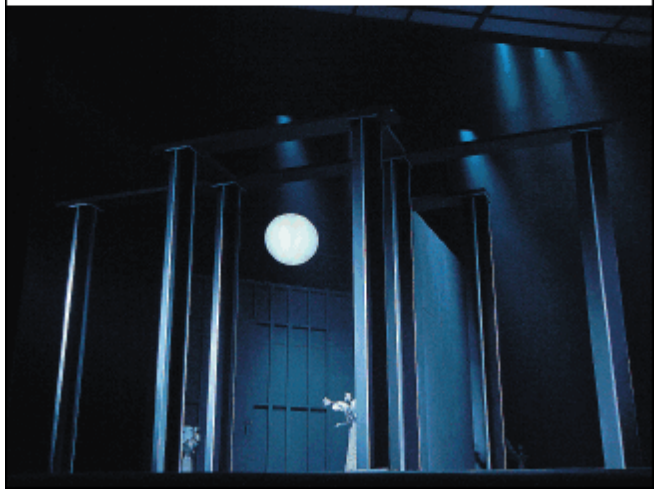
С Томом Стоппардом на поклонах после премьеры. 2007 г.

Вверху: В Пекине с "Вишневым садом". Со Станиславом Бенедиктовым, Ларисой Гребенщиковой и Владиславом Любым. 2014 г.
Внизу: "Чехов-gala". Сцена из спектакля. 2010 г.



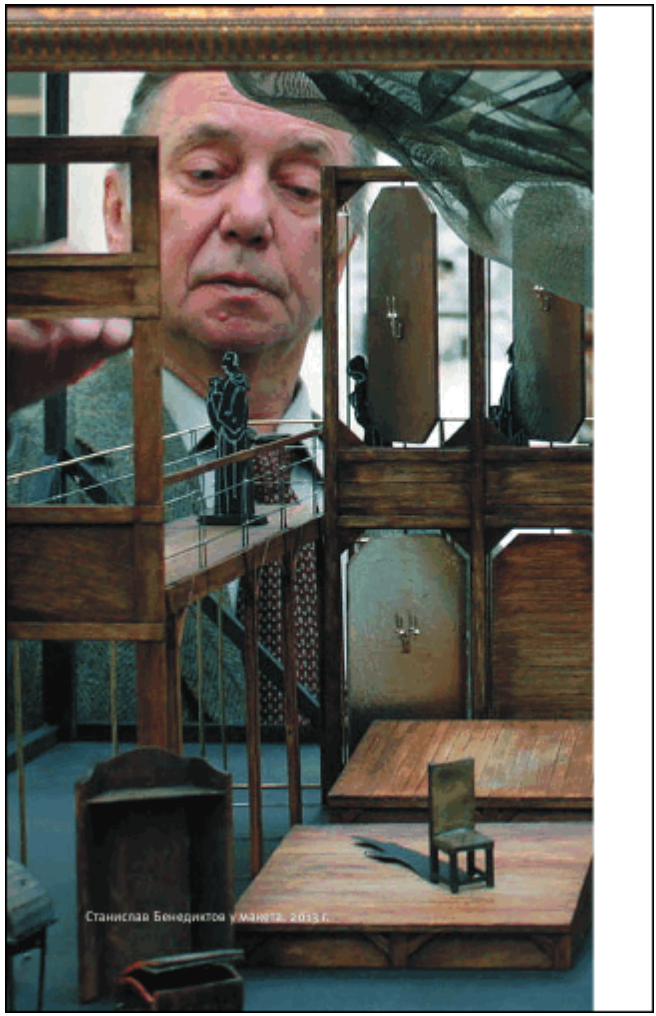
"Чехов-gala". На поклоне.

Вверху: "Алые паруса" Михаила Бартенева, Андрея Усачева, Максима Дунаевского. Сцена из спектакля. 2010 г. *Внизу:* "Участь Электры" Юджина О'Нила. 2012 г.



Вверху: "Нюрнберг" Эбби Манна. Сцена из спектакля. 2014 г.
Внизу: "Демократия" Майкла Фрейна. Сцена из спектакля. 2016 г.

Труппа театра. Сезон 2016–2017 гг.

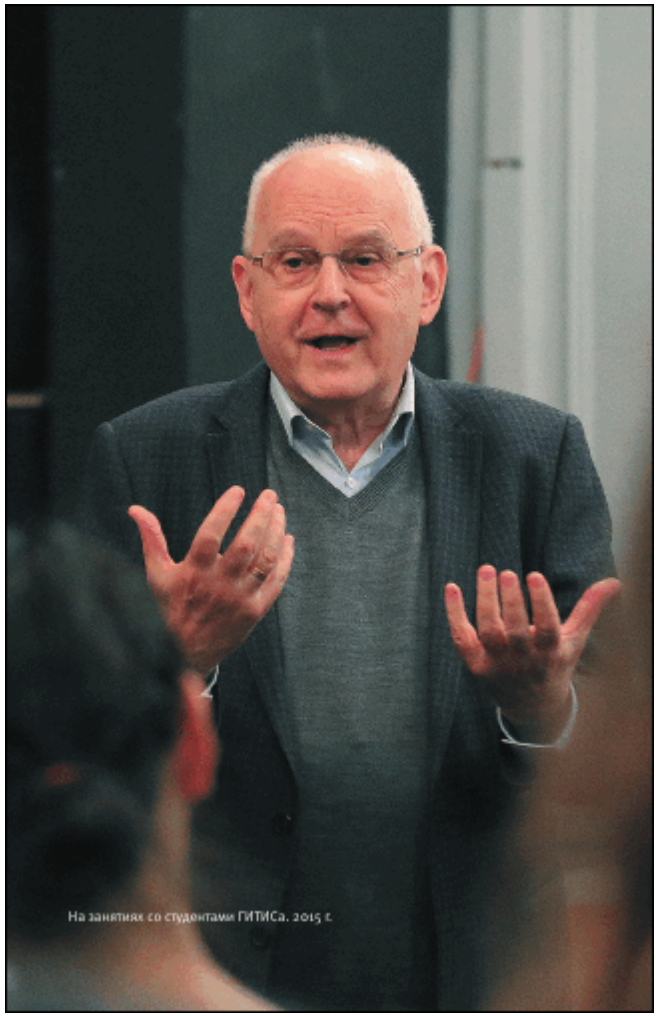

Станислав Бенедиктов у макета. 2013 г.

С Еленой Доппиной. Фойе РАМТа, 2013 г.

Вверху: Среди актеров на театральном капустнике. РАМТ, 2010 г.
Внизу: С Наташей Плэже на репетиции. 2014 г.

Вверху: С актерами и директором театра Софьей Апфельбаум на вручении премии "Гвоздь сезона". Москва, 2016 г. *Внизу:* Актрисы театра Дарья Семенова, Рамиля Искандер, Мария Рыценкова, Анна Ковалева со своими детьми. 2014 г.

Вверху: Театральный капустник в Доме актера. Москва, 2010 г.
Внизу: С Сергеем Женовачем и участниками проекта "Молодые режиссеры — детям". РАМТ, 2008 г.

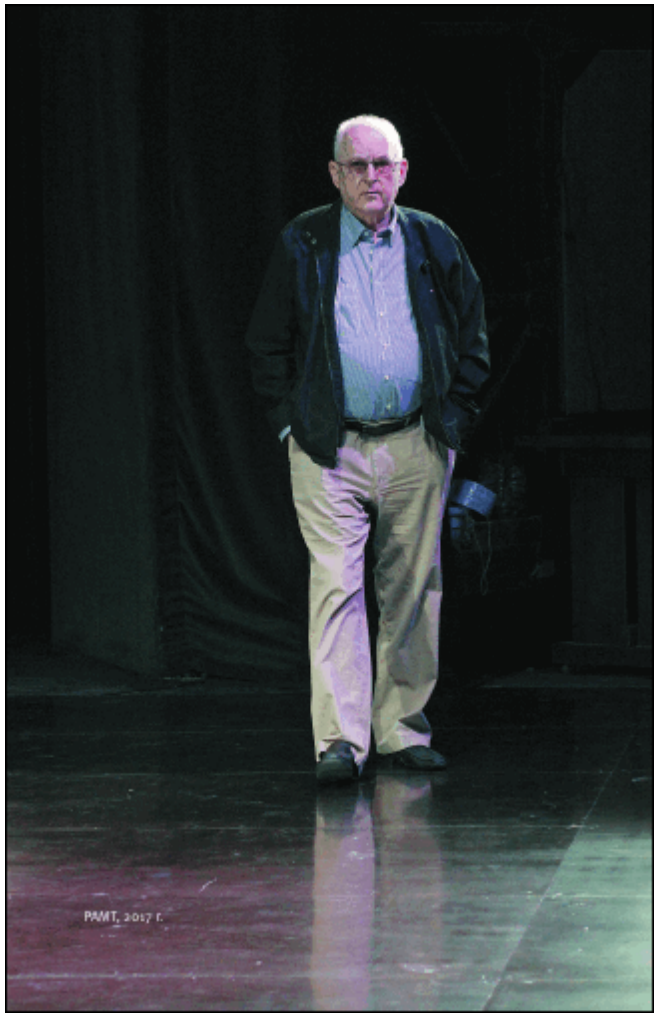


На занятиях со студентами ГИТИСа. 2015 г.

Наша большая семья.
Крёшкино, 2015 г.

Вверху: С сестрами — Таней, Наташей, Машей. Москва, 2001 г.
Внизу: С женой Лёлей на вручении Премии Станиславского. Москва, 2005 г.

Вверху: Семья сына Володи: жена Ира и дети — Миша, Саша, Даша. 2016 г.
Внизу: Семья дочери Наташи: муж Олег и дети — Никита Филимонов и Маша Пышненко. 2017 г.


PAMT, 2017 r.